

---

---

**“PUEDE QUE LOS ENEMIGOS MÁS INCONSCIENTES DEL  
PIANO SEAN AQUELLOS CONSERVADORES DE MUSEO  
BIENINTENCIONADOS QUE PRESTAN SUS INSTRUMENTOS  
PARA SESIONES DE GRABACIÓN” \***

**Robert Winter**

Después de haberse remansado durante unas décadas en 1750, el movimiento de la interpretación histórica del siglo XX se ha visto ahora impulsado a toda velocidad hacia las aguas hasta entonces inexploradas del Clasicismo vienes, que abarca de los divertimentos de Haydn a la música de cámara de madurez de Schubert. Ahora se encuentra anclado en las riberas fértiles del Romanticismo, y hay más de un motivo para suponer que la música de Berlioz y Schumann, de Liszt y Wagner y Verdi, de Brahms y Bruckner e incluso Mahler pasarán a estar cada vez más bajo el escrutinio vigilante de los defensores de la interpretación histórica. Sean cuales sean los juicios que se tengan en relación con los cambios más recientes, está resultando cada vez más difícil de encontrar músicos concienzudos que compartan la visión de Arnold Dolmetsch de que el estudio de la práctica interpretativa concluye con la música de J.S. Bach. Algunos afirman ahora, al menos de boquilla, que el conocimiento de la práctica interpretativa resulta necesario para la música de todas las épocas y lugares.

Pero para la mayoría de los músicos y de los estudiosos siguen existiendo distinciones tan fundamentales como obvias entre las plantillas y los estilos interpretativos que se requieren en, digamos, un motete de Josquin y los que se requieren en el *Quinteto con piano* de Schumann. El primero, como saben incluso los aficionados ilustrados, requiere un conocimiento especializado de los instrumentos y las técnicas vocales que ya no existen excepto mientras se reviven y cultivan, mientras que el segundo requiere instrumentos con los que está familiarizado virtualmente cualquier músico. La realización de la obra de Josquin necesita completar una notación esquemática y arcaica, mientras que la notación de Schumann sigue estando en uso y es tranquilizadamente detallada. Este no es el lugar de examinar la mezcla de verdad e ilusión encerradas en tales presunciones generales;<sup>1</sup> pero si nos centramos brevemente en el

---

\* *“The most unwitting foes of the Romantic piano may be those well-intentioned curators who lend their instruments for recording sessions”*, en *Early Music*, Vol. XII núm. 1 (Febrero 1984, pp. 21-25).

piano, un instrumento que conocen los músicos de todas las disciplinas, podemos sacar a colación algunos temas que pueden ayudar a introducir un escepticismo más saludable dentro de otras verdades aceptadas de la tradición interpretativa romántica.

El piano romántico está acosado por dos factores desconocidos para cualquier instrumento resucitado de siglos anteriores: una excesiva familiaridad y una creencia ingenua en el progreso. En 1933, cuando Rosamond Harding publicó su estudio pionero sobre el piano,<sup>2</sup> no fue ni siquiera necesario que la autora defendiera el *terminus post quem* de sus investigaciones en 1851, ya que todas las innovaciones tecnológicas que han pasado a ser habituales hoy en día -incluido el armazón en hierro fundido, las cuerdas de acero y los macillos de fieltro- se habían inventado y patentado ya a mediados del siglo XIX. Aunque los autores posteriores han evitado generalmente poner punto final abruptamente a la evolución del piano en la Gran Exposición, incluso los más cultos hablaban descaradamente de una serie continua de “mejoras”; cojamos, por ejemplo, a Cyril Ehrlich hablando de las cuerdas del piano: “En las últimas décadas del siglo XIX, se incrementó enormemente el grosor y la tensión de las cuerdas, con lo que se ganó en fuerza y brillantez, especialmente en la zona aguda. Los pianos anteriores a la década de 1860 carecían especialmente de estas cualidades, ya que las cuerdas se rompían con frecuencia y la octava más alta degeneraba en un golpe de la madera.”<sup>3</sup> Lo más asombroso en relación con ésta y virtualmente con cualquier otra observación aislada (o estudio a gran escala) sobre el piano romántico hasta la fecha es que se han realizado sin el beneficio de la experiencia de primera mano con instrumentos de la época en un estado idóneo para ofrecer un concierto. La originalidad y la utilidad continuada de la contribución de Harding resulta incluso más obvia medio siglo después, pero es capaz de escribir todo un capítulo de 20 páginas sobre el timbre del piano sin pretender haber oído nunca los resultados de ninguna de las innovaciones tecnológicas que describe. Ehrlich admite haberse quedado impresionado con una cinta de una grabación de la *Fantasia Wanderer* en un Haschka de la Colección Colt, pero se apresura a interponer la observación gratuita de Curt Sachs según la cual cuanta más relación tenía con los instrumentos antiguos, menos deseos tenía de oírlos. Se nos asegura que “en la *Sonata póstuma en Si bemol mayor* de Schubert los trinos de los bajos los ejecutan con perfecta claridad Brendel o Serkin, y las texturas de su *Fantasia Wanderer* nunca suenan embrolladas en las manos de un Richter o un Pollini [...] Es probable que el ‘Forte-piano’ se quede como un culto minoritario.”<sup>4</sup>

1. Un estudio más exhaustivo aparece en mi contribución, que trata del período posterior a 1750, al artículo “Performing Practice” en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*.

2. *The Piano-forte: its History Traced to the Great Exhibition of 1851* (Cambridge, 1933, rev. 2/1978).

3. *The Piano: A History* (Londres, 1976), p. 29.

4. *Ibid.*, p. 26.

Examinemos por un momento el pronunciamiento de Ehrlich sobre la *Fantasia Wanderer*. Como muchos estudiantes de piano entusiastas de mediados de los años sesenta, me quedé deslumbrado con la grabación de Richter, el primero en sacar partido de la exhaustiva revisión llevada a cabo por Paul Badura-Skoda con la ayuda del autógrafo recientemente redescubierto. Me hizo, como sin duda le sucedió a muchos otros, apresurarme a la tienda de música más cercana a comprar la edición de Badura-Skoda con la esperanza de imitar al menos parte de la grandeza y la majestuosidad de la interpretación de Richter. Pero aunque el escrutinio de la partitura no hizo más que acentuar la admiración por el extraordinario arte de Richter, suscitaba también un tema engorroso: la música estaba llena de indicaciones interpretativas que no se oían en ningún momento de la grabación. No me refiero a “texturas embrolladas” (como a la mayoría de los músicos de hace dos décadas, no se me ocurrió que hubiera una alternativa) sino a acentos, articulaciones, gradaciones dinámicas. ¿Dónde estaban las expresivas síncopas de los compases 112 ss. del Allegro con fuoco inicial, o los acentos más exuberantes de los compases 132 ss.? ¿Dónde estaba la distinción entre pasajes ligados (las semicorcheas de los compases 2, 5, 6 y 8) y no ligados (las de los compases 32 ss.)? ¿Dónde estaba la gama dinámica que se extendía desde *ppp* (compases 177 ss.) a *fff* (compases 114 ss. del finale)? Lleno de una justa indignación, fui al piano sólo para descubrir que yo tampoco lograba sacar más que un eco de estos matices incluso en el Steinway de cola mejor regulado. Sus virtudes más alabadas –poder de mantenimiento del sonido y un timbre homogéneo– parecían conspirar contra la realización de las indicaciones de Schubert.

Sospecho que muchos pianistas han tenido experiencias similares, pero no restringidas en absoluto a Schubert, aunque pueden mostrarse reticentes a hablar de ellas. ¿Qué intérprete, por ejemplo, no se ha desesperado tratando de otorgar sentido a las indicaciones de pedal explícitas de Chopin en el *Preludio en Si bemol menor* de la op. 28? ¿Y qué hay de las detalladas indicaciones de fraseo del *Estudio en Mi mayor* de la op. 10, ignoradas por 99 de cada 100 pianistas? ¿Qué estudiante del *Carnaval* de Schumann no ha luchado por obtener una luz y un pianissimo límpido en “Reconnaissance”? ¿Qué intérprete moderno de la Sonata *Dante* de Liszt ha encontrado un modo de tocar el Presto/agitato assai con claridad, incluso sin incorporar las indicaciones de pedal del compositor? Estos ejemplos constituyen todo menos ejemplos aislados; debido a que para el siglo XX la sonoridad tiene una importancia mayor que para cualquier siglo anterior, resulta en ciertos aspectos más problemático recrear un intermezzo de Brahms en un piano moderno que una sonata de Haydn o Mozart.

Ehrlich admite que, además de mostrarse poco dispuestos a reaprender sus técnicas, la mayor parte de los pianistas de concierto ya asentados exhiben una “amplia satisfacción con

el más versátil y fiable piano moderno".<sup>5</sup> Pero esto no puede sorprender a nadie que esté familiarizado con el estado de conservación de la mayoría de los instrumentos románticos. Varios años después de la *Wanderer* de Richter apareció una grabación en el tan cacareado y recién restaurado Graf "Beethoven" en la Beethoven-Haus de Bonn, de la *Sonata en Mi mayor op. 109*. El cencerreo discordante de la primera página me hizo escabullirme para taparme, totalmente agradecido de que la sordera de Beethoven estuviera ya tan avanzada en 1820; estaba completamente seguro de que, si él hubiera oído este instrumento, no habría escrito las dos últimas sonatas o las *Variaciones Diabelli*. La década que ha transcurrido desde esta grabación desafortunada ha sido testigo de avances modestos aunque no del todo adecuados en las técnicas de restauración que demandan estos instrumentos.

En el lapso de no más de una docena de años, la tensión colocada en el armazón del piano de Beethoven creció desde unos miles de kilos de los instrumentos de cinco octavas o cinco octavas y media que tenía en mente hasta la *Waldstein*, a las casi seis toneladas del Graf de seis octavas y media que se requiere para la *op. 106*, un salto sin paralelo en ningún otro momento de la historia de la evolución instrumental. No resulta sorprendente que a la tecnología le llevara varias décadas alcanzarla, y los únicos instrumentos construidos entre 1815 y 1850 que no exhiben las manifestaciones clásicas de compresión lateral y arqueamiento ascendente en el clavijero son aquéllos que no llegaron nunca a encordarse. Estas distorsiones generales presentan dilemas atroces a los restauradores actuales, que se oponen filosóficamente por su formación a sustituir partes sustanciales del armazón.

Las soluciones más habituales han sido re-encordar estos instrumentos muy ligeramente o afinarlos muy bajos, compromisos fatales exacerbados por la ausencia de un soporte inferior donde el clavijero se gira hacia arriba en las clavijas. La única solución duradera en estos casos puede ser la construcción de réplicas que se refuerzan selectiva y estratégicamente (la adición de unos pocos centímetros cuadrados de superficie de contacto en el espaciador de los instrumentos vieneses, por ejemplo, puede contribuir de manera significativa a aumentar la resistencia del armazón a la distorsión). Tanto Christopher Clarke (un constructor inglés en activo en París) como Eugene Schachter de Long Beach, California, han producido copias de seis octavas o de seis octavas y media que prometen una estabilidad de afinación a largo plazo. Aunque los problemas más arduos de estabilidad del armazón parecen haberse solucionado poco después de mediados del siglo XX, resulta extraordinariamente extraño que el clavijero de un instrumento posterior se conserve en una condición utilizable. Como generalmente se empotraban firmemente en los laterales de la caja, su reparación o sustitución constituye una operación costosa e importante que es improbable que suscite el interés de los conservadores de los museos.

5. *Ibid.*, p. 26.

Más allá de este tema más drástico se encuentran, sin embargo, otros cuyo impacto acumulativo en el timbre no es menos decisivo. Piénsese por ejemplo en las cuerdas metálicas. Ehrlich y otros escriben como si el aumento regular del punto de rotura pudiera corresponderse directamente con el progreso del timbre del piano. Pero cualquier acústico o incluso un metalúrgico puede confirmar que un aumento de la fuerza para un diámetro de alambre dado debilitará la cantidad de fundamental presente al tiempo que refuerza los armónicos más altos. (Existen otras características del comportamiento del alambre, como su factor de amortiguación, que también afectan al timbre, pero éstas se hallan más allá del alcance del presente artículo.) Este es el motivo por el que tantos instrumentos históricos encordados con un alambre moderno considerablemente más rígido suenan ásperos y estridentes. Y la mayoría de las cuerdas conocidas como “de hierro suave” o “de hierro rico en carbón” que se venden a los compradores desprevenidos es o tan suave que nunca deja de estirarse cuando se somete a tensión, o en buena medida idéntico a las cuerdas metálicas del piano moderno.

Dos años de intensos experimentos llevados a cabo por Eugene Schachter con el templado y el estirado del acero, el latón y el cobre han producido los primeros tipos de alambre que parecen adecuados musicalmente a la generación inicial de pianos románticos, pero puede pasar aún otra década antes de que sus técnicas se conozcan y se adopten profusamente. Y nadie que haya estudiado los puntos de rotura de *Pianos and their Makers* (Los pianos y sus constructores) de Alfred Dolge,<sup>6</sup> que documenta el aumento del 20-30 % en la fuerza de tensión de la cuerda metálica del piano entre las exposiciones de París y Chicago de 1867 y 1893, puede dudar de la importancia de recrear también las antiguas tecnologías para las generaciones posteriores de instrumentos románticos. Las cuerdas metálicas del piano están sujetas a los mismos ciclos de cambio que afectan a otros componentes móviles o vibratorios del instrumento; el alambre original (o lo que puede pensarse que es el original) puede ser útil como guía del diámetro y de la fuerza de tensión, pero debe sustituirse por un alambre nuevo equivalente si se quieren recuperar los timbres originales. Cuando no se hace -como suele ser desgraciadamente el caso- el resultado es la superposición omnipresente de armónicos demasiado familiares tanto para los críticos como para los partidarios de los instrumentos históricos.

No menos importantes fueron a lo largo del siglo XIX los recubrimientos de los macillos, que fueron objeto de una constante experimentación. Es cierto que el fieltro gozó de un favor creciente a partir de la década de 1840, pero existe todo un abismo entre el fieltro utilizado en un Schweighofer de 1855 y el de un Steinway o un Bechstein modernos, tanto en las propiedades físicas del material como en el modo en que se fija al macillo. El fieltro mucho

---

6. (Covina, CA, 1911/R 1972), p. 126.

más duro que suele utilizarse actualmente produce un sonido frágil y hueco cuando se instala en instrumentos del siglo XIX. Schweighofer, Bösendorfer y la mayoría del resto de los constructores vieneses no estuvieron nunca del todo satisfechos únicamente con el fieltro, por lo que siguieron añadiendo una capa exterior de cuero a finales de siglo. Un firma muy apreciada como Erard se adhirió a la práctica de una cuidadosa aplicación a mano de hasta una docena de capas alternas de fieltro y cuero. Tras un examen detallado de varios cientos de instrumentos en los últimos cinco años, no he descubierto ningún constructor o restaurador de instrumentos contemporáneo que tenga o la pericia o el equipo necesario para reproducir estos recubrimientos. El hacerlo así tampoco pondría en servicio incluso al mejor conservado, ya que tanto el fieltro como el cuero se habrán endurecido sin rejuvenecimiento posible. Al igual que con el alambre del siglo XIX, los artesanos entregados a ello necesitarían años de tenaz experimentación antes de que nos encontráramos en posición de reproducir con precisión estos activadores del sonido.

Aunque las cuerdas metálicas y los recubrimientos del macillo presentan grandes obstáculos tanto al restaurador de instrumentos originales como al constructor de copias, no se trata en absoluto de los únicos. El fieltro toscamente compacto y más elástico se utilizaba no sólo para los recubrimientos de los macillos, sino también en muchas otras aplicaciones por todo el mecanismo en las que los materiales tienen un impacto importante tanto en la pulsación como en el tacto. Las tablas armónicas con más de cien años puede que hayan empezado a perder su elasticidad original, mientras que reproducirlas puede verse dificultado por la disponibilidad de las variedades adecuadas de picea curada. Debido a las exigencias mucho mayores de sus armazones, el constructor que se inspire para sus copias en un Pleyel de 1845, un Erard de 1865 o un Streicher de 1880 es posible que encuentre sus costes iniciales prohibitivamente altos.

Estas observaciones no están concebidas en absoluto para desalentar el interés por el piano romántico sino simplemente para señalar que si los mismos patrones de exactitud e integridad aplicados rutinariamente a los instrumentos de concierto modernos no se aplican a los del siglo XIX, entonces es seguro que el piano romántico seguirá siendo la niña mimada del "culto minoritario" de Ehrlich. Resulta notable que un partidario que escuche un Chickering tocable de mediados de siglo pueda sorprenderse fundamentalmente por la transparencia y el poder novedosos de los bajos, mientras que un técnico moderno o un oyente primerizo se sorprenderá sobre todo por la falta de homogeneidad, la incapacidad de mantener una afinación, o los unísonos vagamente disonantes producidos por un instrumento pobremente regulado en el final de su ciclo de vida natural.



A este respecto, puede que los enemigos más inconscientes del piano romántico sean aquellos coleccionistas y conservadores de museos bienintencionados que prestan sus instrumentos tocables pero escasamente preparados para ofrecer un concierto o para sesiones de grabación. Les resulta demasiado fácil olvidar que sus simpatías históricas no las compartirá el público en general, para el que desafinado significa simplemente desafinado. Por eso es triste el hecho de que el primer ciclo de sonatas de Beethoven completo en instrumentos de la época, que se vale íntegramente de la importante colección de C.F. Colt, a pesar de muchos momentos maravillosos, convencerá únicamente a los ya convertidos. En América fuimos testigos en 1981 de un enfrentamiento "Erard versus Steinway" anunciado a bombo y platillo, cuyos resultados provocaron que Andrew Porter, que es, por otra parte, un aliado incondicional del movimiento interpretativo histórico, se lamentara del Erard en estos términos: "Dudo de si incluso su propietario pretendería que fuera la pieza de maquinaria uniformemente eficaz y completamente fiable que sí puede ser un moderno Steinway."<sup>7</sup> Un técnico moderno habría expresado el mismo sentimiento mucho más enfáticamente, y no habría cometido una injusticia.

Es muy posible que como mejor esté servido el movimiento interpretativo histórico romántico en los próximos años sea retirándose de la luz pública y trabajando hacia la recreación de las antiguas tecnologías y patrones que la exquisita artesanía externa de estos instrumentos sugiere que se aplique también a su sonido. Seguirán produciéndose debates sobre las virtudes de restaurar originales o producir copias, aunque cada tipo de piano aportará claramente sus propias lecciones. En cualquier caso, deben empezar a aplicarse los niveles interpretativos más altos, ya que cuando Mendelssohn le escribió a Moscheles que "no existe ninguna hija de la Belleza con una magia como la de un Erard",<sup>8</sup> estaba hablando sin duda no sólo de un instrumento de gran belleza, sino también de una "pieza de maquinaria completamente fiable". Suponer que habría aceptado menos (o que deberíamos hacerlo) supone hacer un flaco servicio tanto al siglo de Mendelssohn como al nuestro. Sólo cuando ya esté suficientemente avanzada esta fase re-creadora podremos comenzar a afrontar los problemas más amplios de la música para teclado romántica y de los instrumentos en los que se escribió. ■

Traducción: Luis Carlos Gago

7. *The New Yorker* (26 de octubre 1981), p. 184.

8. Carta desde Berlín, 26 septiembre 1832: ed. en *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*, ed. y trad. ing. F. Moscheles (s.f., 1888/R 1970), p. 43.