

El piano en Beethoven: una cuestión de peso

Javier Díez Parra

En “*El arte de tocar el clave*” en su edición definitiva de 1717 (la primera es de 1716), Couperin aconseja sobre aspectos como la edad idónea para comenzar el estudio del clave, el uso de un espejo sobre el atril que evite muecas desagradables, la necesidad de vigilar el trabajo de los más jóvenes observando que estudien en instrumentos de mecanismo bien reglado y la recomendación de masajear las manos.

Se aboga igualmente por el uso de una varita para corregir la posición de la muñeca si ésta es demasiado alta o demasiado baja, lo que significa la primera indicación técnica propiamente dicha aunque se refiera en cualquier caso a un aspecto externo, tal y como se citaba con el uso de los masajes.

¿Cómo es posible que las indicaciones de tipo tecnológico sean, proporcionalmente en cantidad, tan escasas? Sencillo: porque el manejo de las teclas apenas exigía fuerza, con lo que los ejercicios de entrenamiento de la mano eran algo prácticamente superfluo.

Comparemos la resistencia de una tecla de piano y la de un clave: mientras que en un piano actual el peso medio necesario para hundir la tecla es de 70 gramos (es decir, cuando se ejerce una fuerza de 70 gramos sobre el borde de la tecla de modo que el martillo alcance en su recorrido la cuerda con la máxima fiabilidad), para hacer sonar la cuerda de un clave son suficientes entre 5 y 20 gramos de peso según los resultados obtenidos a lo largo de una serie de ensayos.

Además de más cortas y ligeras, las teclas del clave son más estrechas que las del piano moderno –todo pianista que haya querido practicar al clave lo ha constatado con sorpresa–.

Por tanto y dado que los problemas de fuerza y de extensión no tenían lugar, no nos sorprende que Couperin recomiende la ligereza en detrimento de la fuerza y que prácticamente pase de largo por eso que hoy nosotros denominamos técnica (Kaemper, 1965, páginas 8 y 9)

La técnica en Beethoven

Habitualmente se confunden tres nociones que deberían ser claramente distinguidas: la escritura pianística, la técnica y la tecnología:

1. La escritura pianística.

Según Hans Hering, es el conjunto de procedimientos utilizados para adaptar un contenido musical según las exigencias específicas del piano y de su práctica (Kaemper, 1965, página 5). Por ejemplo, ¿qué compositor usó por primera vez las octavas quebradas, o quién introdujo las escalas cromáticas en terceras o el fulminante trino *martellato* con ambos índices?

2. La técnica pianística.

Es decir, el conjunto de movimientos del pianista. Por eso hablamos de la técnica de Cortot o de Gieseking pero nunca de la de un compositor. La prueba incontestable de que la técnica no se confunde con las fórmulas o figuras es que a una determinada figura no le corresponde forzosamente una única técnica.

3. La tecnología pianística.

Es la teoría de la técnica, el dominio del profesional que explica teóricamente lo que los grandes pianistas han hecho por instinto. Una ciencia cuyo objeto es describir, analizar y explicar con la ayuda de palabras y dibujos los movimientos pianísticos.

(Kaemper, 1965, página 6)

Los comienzos de la práctica instrumental de Beethoven vinieron de la mano de dos organistas, el para entonces anciano Egidius Van den Eeden (1704-1782) y posteriormente Christian Gottlob Neefe (1748-1798), un hecho que pudo ejercer cierta influencia en un tipo de ataque de la tecla sólido y profundo.

De los instrumentos de tecla que tuvo a su disposición en su juventud, tan sólo el órgano (no el clave ni los fortepianos de mecánica alemana de finales del siglo XVIII) pudo condicionar con sus pesados sistemas de transmisión la conformación de sus yemas, particularmente anchas.

Los instrumentos de mecánica inglesa, más robustos y más ricos en contrastes dinámicos, tardaron varias décadas en producirse en la Alemania natal de Beethoven. Los pianos vieneses recordaban de cerca al clavicordio, del cual habían heredado su poca profundidad de calado, la ligereza del toque y, muy importante, el rango dinámico muy reducido; tocar *forte* o *piano* apenas significaba una pequeña diferencia.

Unamos a ello una sólida tradición heredada al formarse tanto al clave como al órgano, donde los cambios tímbricos y dinámicos dependían de la registración y no del tipo de ataque, y entenderemos que los textos pedagógicos hayan tardado tanto en hacerse eco de los distintos sistemas de producción de las oscilaciones dinámicas.

El primer texto que propone ejercicios específicos para entrenar la ejecución del *piano* y el *forte* y, a su vez, el *crescendo* y el *decrescendo* lo encontramos en el *Méthode de piano* de Pleyel y Dussek de 1797.

Sin embargo, Beethoven se había adelantado plasmando ya en apuntes de su juventud algunos reveladores ejemplos en los cuales todo el interés está concentrado precisamente en unos contrastes dinámicos llevados al extremo¹.



¹ Es indicado remarcar aquí la relación que tuvo con el maestro de capilla italiano Andrea Luchesi (1741-1801) con quien tocó en su adolescencia como violista y del que pudo haber recibido la tradición instrumental y operística italiana sensible a la cantabilidad y a los bruscos cambios de escritura característicos de otros compositores italianos de la época como Giovanni Benedetto Platti y Baldassare Galuppi (Chiantore, Beethoven al piano, 2010, página 25)



Esto fue escrito probablemente en 1790, mucho antes de que estas indicaciones empezaran a encontrar un espacio en la música impresa (Chiantore, Beethoven al piano, 2010).

Beethoven, que a sus 20 años de edad supo seducir a su público partiendo de su forma de tocar, debió de alcanzar un dominio técnico impresionante, con una gesticulación y destrezas como nunca antes se habían visto. Los testimonios de quienes le vieron tocar coinciden en estas características: movimientos bruscos, una desenfrenada fuerza expresiva y la búsqueda de un elevado volumen sonoro.

Aunque nunca fue un pianista profesional en el sentido moderno ya que tocó poco y sólo durante un breve periodo de su vida, su papel en la evolución de la técnica pianística es decisivo por unas innovaciones que dejarían una huella imborrable en las costumbres futuras.

La movilidad del antebrazo, el generoso uso del peso o su nuevo concepto del apoyo fueron para la época una auténtica primicia. Una y otra vez, la acción del dedo pasa a un segundo plano frente a un movimiento que afecta a toda la mano, convirtiéndose en el simple transmisor de un impulso que se origina en otra parte del cuerpo (eso explica, por ejemplo, su interés por la práctica de las octavas).

Fue el primero en entender que la mayor sonoridad resultante no es necesariamente el producto de un mayor desgaste muscular, sino de la consecuencia de tener un mayor peso disponible buscando para ello los mejores ángulos de ataque (pensemos que la técnica del siglo XVIII era básicamente digital y no conocía el movimiento de rotación que se impondrá a partir del Romanticismo incorporando además los múltiples recursos de la muñeca al ataque de la tecla (Chiantore, Beethoven al piano, 2010, páginas 84 y 147)

Aunque Beethoven nunca llegó a redactarlo, sabemos que con la premisa de la búsqueda de una actitud muscular precisa, planeó ejemplos específicos para el estudio de la técnica pianística de los cuales se han conservado muchísimos apuntes escritos desde su juventud a lo largo de décadas de investigación, las conocidas *misceláneas Kafka* y *Fischhof*². Con sus fórmulas pensadas para ejercitar un movimiento determinado y

² de Beethoven se conservan más de ocho mil páginas repartidas en un montón de cuadernos de distintas dimensiones que actualmente se encuentran repartidos por en archivos de todo el mundo. Concretamente, el manuscrito *Kafka*, la fuente más importante de todos ellos, se conserva hoy en el British Museum de Londres (Chiantore, Beethoven al piano, 2010).

asimilar una habilidad manual concreta, todos estos ejercicios técnicos poseen un interés de tipo didáctico, no sólo para integrar ciertas actitudes musculares, sino también para familiarizar la mano con una elasticidad que permita evitar la acumulación de tensión. En la última década del siglo XVIII, una escritura como la suya era auténtica ciencia-ficción: no se había visto nada parecido hasta el momento.



Beethoven sugiere practicar escalas, arpeggios o series de octavas en todas las tonalidades, tal como se practica actualmente en los conservatorios de todo el mundo (así es como quería Hanon que se estudiaran los sesenta ejercicios de su *Le pianiste virtuose*). Por ejemplo, estudiar un gesto acudiendo a fórmulas por movimiento contrario, aprovechando la simetría de las manos, fue un criterio suyo que se afianzó de lleno mucho tiempo después en la pedagogía del siglo XX.

Estudiar “lento y fuerte”, un consejo aún hoy habitual en la enseñanza del piano, era una auténtica novedad a principios del siglo XIX que introdujo Beethoven con gran perspicacia pedagógica. En un clave, esto no habría tenido ningún sentido, pero gracias a los teclados cada vez más robustos la dinámica se convirtió en un recurso de estudio importante.

Esos ejercicios técnicos que desde sus albores en el siglo XVI eran considerados únicamente una herramienta para iniciarse en la práctica instrumental no fueron un simple entrenamiento muscular: eran el lugar preferente en el cual el aprendiz se familiariza con la variedad de la articulación y la acentuación, con el control de la dinámica (Chiantore, Beethoven al piano, 2010, páginas 122 y 127) (Chiantore, Historia de la técnica pianística, 2001, p. 193)



El concepto de ejercicio técnico: en busca de una definición

Según nos indica Chiantore (Chiantore, Beethoven al piano, 2010, páginas 108 a 111), los ejercicios técnicos, independientemente de quién sea su autor, no gozan de gran prestigio ni en la literatura académica ni entre los músicos en general. Tienen como fin último el desarrollo de la técnica de quien los practica y, a diferencia de los estudios, no poseen aspiraciones de tipo artístico o estético. Podemos definirlos, por tanto, como una composición sin finalidades artísticas per se y destinada al perfeccionamiento de alguna habilidad interpretativa.

1. Una composición que no ha de ser necesariamente escrita (puede ser transmitida de forma oral), ni ser necesariamente finita o definida hasta en sus más mínimos detalles;
2. Concebida e interpretada sin finalidades estéticas, algo que permite distinguir un “ejercicio” de un “estudio”;
3. Orientada al perfeccionamiento de la técnica de quien la practica.

Un ejercicio se escribe con la intención expresa de que alguien lo estudie y, gracias a ello, mejore su oficio, luego el uso práctico es su razón de ser.

Si tantos pianistas y pedagogos escribieron ejercicios es porque consideraron que valía la pena que otros los practicasen. Esta orientación eminentemente práctica unida a su incompatibilidad con cualquier tipo de valoración estética los ha convertido en realizaciones difíciles de ubicar en un contexto pianístico que sólo suele considerar dignas de atención las obras que se tocan en público.

Las sonatas para piano de Beethoven

Las sonatas para piano de Beethoven figuran como las grandes representantes de la cultura occidental en los hogares de la clase media-alta desde 1850 y constituyen el primer conjunto de obras pianísticas serias adecuadas para ser interpretadas en grandes salas de concierto con capacidad para centenares de oyentes.

En vida del propio autor, casi ninguna se tocaba en público en Viena, una ciudad atrasada en cuanto a la creación de la institución del concierto público si se comparaba en aquella época con Londres o con París, incluso con Nueva York.

Después de que Liszt creara el recital de piano, una década después de la muerte de Beethoven, las sonatas se convirtieron gradualmente en la base del repertorio público

para cualquier pianista que pretendiera alcanzar una maestría musical importante, contribuyendo a inclinar la actividad musical hacia las salas de concierto en lugar de las casas privadas (Rosen, 2002, páginas 20 a 23)

El tempo en las sonatas de Beethoven

Aunque antes existían otros instrumentos más rudimentarios, el metrónomo llegó a ser de uso general hacia 1813. Hasta entonces, el significado de los *tempi ordinari* como *Allegro*, *Allegretto* y *Andante* no era internacional, ni siquiera nacional, sino municipal; cada ciudad podía tener una idea diferente de afinación e interpretaba las indicaciones de tempo como parte de su lenguaje local.

Las indicaciones básicas sin epítetos –simples *Andantes* o *Allegros*– son infrecuentes en las obras de Beethoven si las comparamos con la práctica de otros compositores. Él tendía a favorecer las indicaciones más complejas, como *Allegro vivace e con brio*, *Andante molto moto*, etc.

Pueden resultar de interés las siguientes observaciones:

- 1- Algunas de las indicaciones de metrónomo de Beethoven fueron añadidas hasta 15 o 20 años después de la composición de las obras.
- 2- En ese cambio de siglo al XIX, un compositor podía decidir cambiar términos como *Andante* y *Allegro*. El *Allegretto* era un tempo mucho más lento para Beethoven o Mozart que la velocidad que adquiriría más tarde en el siglo XIX; de hecho, en la década de 1780, el *Andante* y el *Allegretto* no eran muy diferentes: el *Andante* estándar se ubicaba entre 63 y 66 y el *Allegretto* entre 76 y 80.
- 3- Los compositores no son infalibles a la hora de juzgar cuál es la mejor manera de interpretar sus propias obras. Beethoven, como Chopin y muchos otros, no siempre estuvo seguro del tempo de su música.
- 4- Las indicaciones de metrónomo de Beethoven han llegado hasta nosotros con algunos errores: Czerny, por ejemplo, que estudió con él durante muy poco tiempo, anotó algunas demasiado rápidas para sus movimientos finales.
- 5- Beethoven, que recibió con entusiasmo el metrónomo aunque rechazaba la rigidez que imponía, añadió las indicaciones metronómicas cuando ya no podía oírse a sí mismo al piano debido a su sordera. Esto debió dificultar mucho la tarea de determinar el tempo adecuado de sus obras más tempranas.

- 6- Hoy en día tendemos a tocar sus *Adagios* más lentos que como se tocaban en su época, una tentación promovida, en parte, por los propios pianos modernos de sonido más denso y mecánica más pesada y, por otra parte, pretendiendo tal vez convencer al público de que está viviendo una experiencia profundamente espiritual.

(Rosen, 2002, páginas 77 y ss.)

El pedal en Beethoven

El problema del pedal en la música para piano de Beethoven no es cómo se debe usar, sino dónde *no* se debe usar, ya que seguramente es cierto que él lo utilizaba mucho más de lo que indicaba en sus partituras.

En su época, el pedal no se anotaba con nuestra habitual *P* o *Ped.* Debajo de los graves, ni tampoco era una estrella o un asterisco (*) el que indicaba dónde levantarlo. Su inicio se escribía con las palabras completas “*senza sordino*” (sin apagadores) y su final “*con sordino*” (con apagadores).

Para la generación posterior a Beethoven, el uso romántico del pedal era muy diferente: ya no se trataba del clásico contraste entre el sonido seco y el sonido reverberado, sino sobre todo de mantener los bajos para que sus armónicos agudos vibraran con las demás voces, produciendo un timbre más rico gracias a la vibración de las cuerdas por simpatía.

En la actualidad, en las salas de concierto de todo el mundo el sonido sin pedal no se escucha bien y se hace necesario añadir pedales a las propias indicaciones del compositor (los instrumentos de hoy apagan el sonido más eficientemente que los de la época de Beethoven y producen una sonoridad más seca y menos agradable cuando no se emplea el pedal), siempre y cuando se mantenga el principio del contraste. El público moderno se ha acostumbrado a la vibración más rica de la sonoridad con pedal del mismo modo que prefiere el continuo vibrato de los violinistas.

En resumen, cuando se usa el pedal en la música de Beethoven, se debe percibir su uso.

(Rosen, 2002, páginas 139 y ss.)

Bibliografía

- Boucourechliev, André: *Beethoven*. Antoni Bosch, Barcelona, 1980
- Couperin, François: *L'art de toucher la Clavecin*. Chez l'auteur, París, 1716 (nueva edición ampliada en 1717)
- Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Alianza, Madrid, 2001
- : *Beethoven al piano*. Nortésur Musikeon, Barcelona, 2010
- Hanon, Charles-Louis: *Le pianiste virtuose en 60 exercices calculés pour acquérir l'agilité, l'indépendance, la force et la plus parfaite égalité des doigts, ainsi que la souplesse des poignets*. Schotte et Cie., Boulobne sur Mer, ¿1870?
- Kaemper, Gerd: *Techniques pianistiques, l'évolution de la technologie pianistique*. Leduc, París, 1965
- Levaillant, Denis: *El piano*. Labor, Barcelona, 1990
- Pleyel, Ignaz, y Dussek, Jan Ladislav: *Méthode pour le piano-forte*. Pleyel, París, 1797
- Rosen, Charles: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Alianza, Madrid, 2002