

Teoría y práctica de la ejecución pianística*

Antonio Narejos

*Publicado en *Tossal*, Vol.2-3, 1993-1994. Universidad de Alicante

1.1. - Experiencia y conocimiento.

En épocas pasadas se consideraba la práctica como un medio suficiente para alcanzar el dominio de la ejecución pianística. Habitualmente se prestaba poca o ninguna atención a la teoría, apoyándose a lo sumo en teorías espontáneas, fundamentadas en el sentido común. Ante cada problema técnico se recurría al procedimiento de ensayo-error, adoptándose sin más, y casi siempre de modo inconsciente, las soluciones que daban resultado. Lo que en definitiva interesaba al pianista era saber cómo podía proceder para desenvolverse con la mayor eficacia y no la comprensión profunda de los procesos implicados en su actuación.

No es extraño por tanto que antes de cualquier intento teórico, se desarrollasen métodos orientados a la enseñanza, por los que se describía el curso de las acciones consideradas óptimas. En este sentido, algunos profesores expusieron las conclusiones de su experiencia, dictadas generalmente en forma de recetas prácticas, que proponían cuál era la posición más adecuada de la mano, la forma que debían adoptar los dedos o la altura a que elevarlos antes de atacar la tecla... Estas normas terminaban por ser aceptadas en base a la admiración que se profesaba por algún maestro, sin ni siquiera interrogarse acerca de su fundamento ni su grado de validez.

La mayoría de estos métodos se conformaban con aglutinar conclusiones parciales e inconexas, extraídas de la observación y basadas en apreciaciones más o menos intuitivas. Se limitaban a describir los rasgos más superficiales de la acción sin tener en cuenta que la observación está demasiado condicionada por las expectativas, los gustos y los conocimientos del observador como para poder constituir por sí misma una garantía de objetividad. Dos individuos diferentes que observen a la vez los mismos hechos en las mismas circunstancias, no tendrán necesariamente las mismas experiencias y podrán sacar de ellas conclusiones muy distintas.

Además, cuando observamos varios fenómenos, siempre es posible encontrar regularidades, sin que signifique que aquéllos funcionen gracias a éstas. Consideremos los siguientes enunciados:

El primero corresponde a C. Piron y ha sido extraído de su libro "L'Art du piano" (1):

"Las grandes superficies táctiles proporcionan sonoridades redondas y potentes, con los dedos ligeramente planos al presionar las teclas. Las pequeñas superficies táctiles, puestas en juego al atacar la tecla por el borde del dedo más próximo a la tecla, provocarán la emisión de un sonido más débil en el matiz piano, y relativamente más seco en el fuerte"

El segundo pertenece a M^a Jaëll, quien se expresaba así en su ensayo "La Main et la Pensée musicale" (2):

"El timbre obtenido por los cuatro dedos, desde su lado oponible (el que está situado frente al pulgar) resulta más metálico; por el contrario, la resonancia es cada vez más ligera, más clara, en la medida que el toque se realiza del otro lado".

En ambos casos se nos dice que determinadas condiciones físicas influyen sobre la calidad del sonido, pero no llega a plantearse cuál es el papel preciso que desempeñan en los mecanismos de producción sonora, como tampoco se sugiere un modelo mínimamente estructurado en el que tales condiciones pudieran relacionarse con otras. Se establecen, por tanto, hipótesis de relación entre variables escogidas arbitrariamente, que a lo sumo dan cuenta de la experiencia inmediata de quien las emite, pero que dicen muy poco acerca de los hechos que pretenden constatar.

Por supuesto que puede obtenerse un sonido de las características deseadas colocando el dedo de una forma determinada o localizando el contacto con la tecla en un punto muy específico de la yema, pero en última instancia, sólo lo conseguiremos si, además de estas variables, hacemos intervenir otras que sean realmente eficaces. ¿Cómo podría saber un observador que los datos que recoge de la observación se deben a los fenómenos atendidos y no a otros que le pasaran desapercibidos? La realidad es demasiado compleja como para esperar que pueda ser aprehendida atendiendo únicamente sus rasgos superficiales.

Por otra parte, que realicemos una acción no implica necesariamente que sepamos lo que estamos haciendo o cómo lo hacemos. En la mayoría de ocasiones somos más conscientes de nuestros objetivos musicales que de los medios físicos que empleamos para alcanzarlos. No debemos confundir saber-hacer con conocer. Ambos pueden darse juntos, pero no necesariamente. De hecho en muchos pianistas con talento, coexiste la destreza técnica con la ignorancia teórica.

Los primeros intentos por comprender la naturaleza, la estructura y el funcionamiento de la ejecución pianística surgen hacia los últimos años del siglo XIX. Comenzaba entonces a hablarse de tensión y relajación muscular, de peso, del oído, de la memoria, etc. Las explicaciones dadas con anterioridad, por el contrario, se limitaban a describir los rasgos externos de las acciones del pianista. Atendían al cómo, pero eludían pronunciarse acerca del por qué. Apenas conseguían ir más allá de los rasgos observables, y si lo rebasaban, generalmente lo hacían en forma de mitos y supersticiones.

En esta época los pianistas subscribieron las líneas del pensamiento positivista que, desde la mitad del siglo, venían influyendo sobre los estudios musicales, y cuya primera consecuencia había sido el nacimiento de la Musicología. La orientación de las inquietudes teóricas hacia lo dado objetivamente, hacia aquello que podemos conocer a través de nuestra experiencia, había surgido como reacción frente a las especulaciones de tipo metafísico propias del Romanticismo. De este modo, comenzaron a realizarse investigaciones y a proponerse leyes, con lo que se aspiraba a adquirir un status científico.

La pianista alsaciana M^a Jaëll orientó su reflexión sobre la ejecución pianística partiendo del método introspectivo y de los presupuestos del Asociacionismo. En contacto permanente con fisiólogos y psicólogos, como Ch. Féré o Bain estudia las relaciones psico-fisiológicas entre la sensibilidad táctil y la actividad motriz con el cerebro. En Alemania R. M. Breithaupt profundiza en las bases físicas de la técnica, en colaboración con el doctor Steinhausen. Parte de la utilización integral del peso del brazo, desarrollando la teoría introducida por Deppe, como también lo hicieron E. Caland, Bl. Selva y otros muchos en los primeros años del s. XX. Louta Nourenberg y Joseph Gát estudian el movimiento a través del cinematógrafo; Ortmann analiza los movimientos del brazo mediante las técnicas como la fotografía o la construcción de un brazo mecánico.

Se había abierto una vía de inmensas posibilidades, orientada al estudio científico de la ejecución pianística

en todos sus aspectos. Pero esta vía fue cegada por generaciones posteriores que cayeron en el tremendo error de creer que se habían alcanzado verdades absolutas e inmutables. Resulta sorprendente la ingenuidad de algunos autores como G. Kaemper que llega a proclamar que "el estudio científico de la técnica pianística había llegado a convertirse en una ciencia exacta" (3). Y es que parece que si una afirmación puede ser calificada de alguna forma como "científica", debemos suponer que sea especialmente fiable o incluso que no admite discusión. La convicción de haber alcanzado la explicación "definitiva" a la ejecución pianística condujo al colapso de una actividad frenética que inundó el primer tercio del siglo XX. A partir de entonces los trabajos han sido muy esporádicos y hasta cierto punto anclados en los planteamientos de aquella época, y solo han sido superados por las aportaciones de los últimos años, debidas a científicos de distintas disciplinas.

Sin embargo, aun hoy, muchos pianistas renuncian a cualquier intento de explicación, alegando que algunos de los grandes pedagogos que intentaron describir su técnica solo consiguieron dar explicaciones falsas y hasta absurdas de su modo de actuar. Estas reticencias quedan reflejadas en la siguiente frase de Alfred Brendel:

"Personalmente, desconfío de esos profesores de piano que saben exactamente a qué altura es necesario sentarse, y la posición en la que deben colocarse las manos" (4),

o en esta otra de E. Neuhaus:

"Todos los métodos (al menos los existentes hasta hoy) parecen vacíos y provocan la sonrisa irónica de quien realiza un verdadero trabajo creador" (5).

Pero estas críticas no deben interpretarse como renuncia a la reflexión teórica, o despreocupación por los fundamentos de la ejecución pianística. Si fuera así tendríamos que conformarnos con permanecer en la oscuridad o confiar en otros medios, como la intuición, para alcanzar la comprensión de nuestra actividad.

El presente libro no pretende desarrollar un "método", ni ofrecer soluciones concretas a los problemas de la ejecución pianística. Antes bien, aspira a desarrollar un cuerpo de conocimiento con suficiente poder explicativo como para alojar en su seno los distintos fenómenos implicados. Un conocimiento que nos permita comprender mejor lo que sucede durante la ejecución pianística y de este modo mejorar nuestro dominio sobre ella.

1.3. - Los Métodos y las Escuelas pianísticas.

Podemos definir la idea de método como un conjunto de procedimientos orientados a tratar los problemas de la ejecución pianística. La finalidad principal de un método es su aplicación a la enseñanza, proponiendo normas estables de actuación que aportan soluciones cuya eficacia ha sido convalidada por algún pianista. El objetivo de estas normas consiste en eliminar o al menos reducir la intervención del azar ante cada nueva situación y el esfuerzo empleado por el alumno en superarla. Por supuesto puede darse un aprendizaje espontáneo, o "auto-aprendizaje", generalmente apoyado en la imitación, pero no puede existir enseñanza sin método. Algún procedimiento, por precario que éste sea, ha de utilizarse cuando existe la intención de enseñar.

Para ser efectivo, un método debería contemplar todas las demandas con que pudiera encontrarse el pianista durante la ejecución de cualquier obra. Pero, en realidad, solo se consideran determinados "casos típicos", que resumen el tremendo número de acciones posibles. Generalmente son extraídos a partir de las características de la escritura musical y de los problemas de su adaptación a las condiciones mecánicas del instrumento. Entre las distintas clasificaciones propuestas destacamos la de E. Neuhaus (6), que viene a recoger los supuestos tenidos en cuenta por la mayoría:

- Una sola nota.

- Cinco dedos (de dos a cinco notas sin cambio de posición).
- Escalas (paso del pulgar).
- Arpeggios (acordes desplegados).
- Notas dobles (de la segunda a la décima).
- Acordes (tres o más notas a la vez).
- Saltos.
- Polifonía.

Se trata de una sencilla ordenación cuyos elementos se hallan vinculados entre sí por una relación que procede de lo simple a lo complejo, aunque el criterio utilizado para ello no sea del todo uniforme. Cuesta reconocer, por ejemplo, una misma relación de orden que pueda establecerse tanto entre las Dobles notas y los Acordes, como entre éstos y los Saltos.

Otras clasificaciones se han realizado desde perspectivas menos amplias, orientándose a parcelas más específicas de la ejecución pianística. Es el caso de R. M. Breithaupt (7), que se ciñe a un conjunto de elementos determinado (los tipos de ataque) y realiza su ordenación respecto a una propiedad concreta (la utilización del peso). Lejos aún de tratarse de una clasificación sistemática, posee no obstante un mayor alcance que la de Neuhaus, puesto que establece relaciones más sutiles entre sus elementos que la de éste:

A.- Acción del peso propiamente dicho:

- I.- Caída del peso total del brazo elevando la mano (martellato)
- II.- Caída del peso del brazo desde la superficie del teclado (non legato)
- III.- Desplazamiento lateral del peso por rotación (non legato)
- IV.- Desplazamiento lateral del peso por movimiento elíptico del antebrazo (legato)
- V.- Retención natural del peso (staccato)
- VI.- Lanzamiento directo del peso con rebote natural (con bravura)
- VII.- Apoyo de una carga ligera sobre los dedos firmes (jeu perlé)
- VIII.- Toque ligero con carga mínima sobre la tecla (Leggiero-leggieramente-leggierissimo)

B.- Acción del peso con ligera elevación de los dedos:

- 1.- Con caída del peso del brazo (martellato-non legato)
- 2.- Con caída del peso de la mano (non legato)
- 3.- Con caída del peso propio de los dedos (non legato, con bravura, leggiero)
- 4.- Impulsión de estos tres pesos (staccato)

Estas clasificaciones sirven de base para la elaboración de los sistemas de estudio propios de cada método. En el pasado éstos constituir meras recopilaciones de fórmulas que eran transmitidas por tradición y respondían a planteamientos a menudo dogmáticos. Tenían la pretensión de constituir sistemas absolutos e incorregibles, y las acciones que proponían se hallaban tan férreamente preconcebidas que se presentaban como único medio para obtener la perfección en la ejecución pianística. Algunos de estos métodos

mantienen, aun hoy, cierta influencia sobre grupos de estudiantes ingenuos que se dejan enredar por "acciones fetiche" y presupuestos oscurantistas, invocados en nombre de algún gran maestro, por lo común ya desaparecido. Si son denominados "métodos", sólo pueden serlo en el sentido más denigrante del término.

Desde finales el siglo XIX preocupa más a los pianistas la búsqueda de coherencia interna y la formulación explícita de sus principios, antes que la acumulación ciega de fórmulas de actuación. Se encuentran abiertos a adoptar nuevos procedimientos. Se muestran más exigentes a la hora de expresar sus opiniones. Más dispuestos a reconocer sus propios errores y a ser más tolerantes con los de los demás. Se preocupan por comprender mejor su actuación antes que dejarse llevar por el hábito y la autoridad, que arrastran el pensamiento al reposo.

Un método tiene suficiente poder como para aglutinar a su alrededor un gran número de seguidores, dando lugar a lo que ha dado en llamarse una "escuela". Por escuela entendemos una "comunidad pianística" cuyos miembros comparten ciertos usos, procedimientos o simplemente una determinada actitud hacia la ejecución pianística. Estos aspectos se reúnen en torno a un "núcleo central" y representan las verdaderas señas de identidad de una escuela. Como tal núcleo central puede ser considerada la "imagen estética" en el método de E. Neuhaus, el "peso del brazo" en el de L. Deppe, la "silla baja" como paradigma de la pedagogía de E. Del Pueyo, la "tracción braquial" como fundamento de la ejecución para B. Ott, etc.

Los seguidores de una escuela determinada asumen su modelo característico, cuyos supuestos no pueden rechazar o negar. Al menos durante el período de aprendizaje se encuentran estrechamente ligados a él, aunque posteriormente cada epígono desarrolle su propia vía personal. Existe, por otra parte, una marcada rivalidad entre las distintas escuelas de una misma época, en pugna por el reconocimiento universal, aunque sus diferencias suelen centrarse en problemas que no guardan relación alguna con la realidad objetiva.

Es frecuente que una escuela se asocie a un determinado maestro y a la tradición pedagógica que éste inaugura, como también a la actividad generada en algún centro de enseñanza que se haya constituido en foco de atención durante algún tiempo. Así podemos hablar de la Escuela (o mejor Escuelas) de Liszt, de Leschetizky, o en nuestro país de la Escuela de Cubiles o la de Frank Marshall.

La importancia adquirida por algunos Conservatorios, generalmente situados en las ciudades de mayor trascendencia cultural de un país, hacen surgir una conciencia "nacional" de escuela. El Conservatorio de París, por ejemplo, representaba a una "Escuela francesa", preocupada por la articulación digital, haciendo actuar los dedos como pequeños martillos; la "Escuela alemana", cuna de la utilización del peso del brazo se asocia más bien a la comunidad pianística surgida en torno a L. Deppe o la "Escuela rusa", vinculada principalmente al Conservatorio de San Petersburgo, que se ha caracterizado por la fuerza y el temperamento.

Las características asociadas a las escuelas nacionales se han ido difuminando, por el trasiego de pianistas de unos países a otros, que transmiten su bagaje técnico e interpretativo a las nuevas generaciones. De este modo se ha ido configurando una especie de "Escuela internacional" en la que los distintos matices autóctonos convergen hacia un núcleo central más homogéneo, basado más en criterios pragmáticos que tradicionales. Las "Escuelas pianísticas", o lo que ha conseguido sobrevivir de ellas, constituyen hoy día un lastre de la historia que, por su estrechez de miras, parece entrar en contradicción con la tendencia actual de propiciar un diálogo interprofesional más amplio en el que el pensamiento musical pueda ser cada vez más explícito.

El procedimiento a seguir no puede ser el de reunir los hechos y fenómenos observados más o menos ordenados en catálogos, sino el de hacer proposiciones acerca de cómo éstos funcionan. Si además conseguimos relacionar estrechamente nuestras proposiciones de modo que mantengan entre sí una coherencia interna, estaremos elaborando una teoría. Pero para que una teoría sea lo suficientemente amplia y dotada de profundidad explicativa, es necesario que ofrezca un modelo conceptual capaz de dar cuenta de todo cuanto pueda ocurrir en el marco de la ejecución pianística. El mérito de una teoría, si es que tiene alguno, está en permitir vincular hechos en apariencia distintos y sin conexión entre sí; hechos que anteriormente sólo habían sido expuestos de modo intuitivo y parcial. La teoría les dota de significado, según

el papel que desempeñan en su contexto y ofrece los cauces para su posterior ampliación y profundización.

1.4.- Hacia una teoría de la Ejecución Pianística.

La concepción tradicional de la ejecución pianística parte de su división en dos aspectos sustancialmente distintos: la interpretación y la técnica. La competencia interpretativa se asocia a la capacidad del pianista para transmitir el "mensaje musical" contenido en la partitura, mientras que la técnica se refiere a las destrezas que le permiten la adecuación de los medios físicos a la traducción de dicho contenido.

Desde esta doble polaridad, cualquier intento por ofrecer una visión unitaria de la ejecución pianística está condenada a conformarse con la explicación parcial que suministra cada uno de dichos enfoques, que en todo caso son muy distintas a la explicación global. En su actividad el pianista no se comporta como un organismo escindido en dos mitades, sino que constituye una totalidad cuya unidad se pierde al intentar aprehenderla desde las manifestaciones "exteriores" de su comportamiento.

Las preocupaciones educativas se hallan asimismo divididas, con desigual incidencia en cuanto al alcance de ambos aspectos. Los sistemas idealistas propugnan una mayor atención a la interpretación, desde la convicción de que la técnica no es sólo una herramienta de la interpretación sino también su producto. Según E. Neuhaus "el pianista que sabe lo que quiere oír y sabe escucharse encontrará fácilmente los movimientos físicos correctos" (8), Sin embargo es posible que éste no encontrase en su cuerpo ese órgano dócil que le proporcione los elementos que necesita para su actuación, e incluso que le opusiera resistencia frente a su voluntad expresiva. Pero en tales situaciones la teoría idealista se pone a resguardo de cualquier intento de refutación argumentando que el pianista no poseía una imagen clara de lo que quería oír, o simplemente que le faltaba talento.

En el otro extremo, los sistemas pragmáticos se ocupan ante todo de la adquisición de las habilidades que aseguren una perfecta ejecución. Según algunos "la primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un ejecutante sin falla" (9). Sin embargo la excesiva preocupación por el gesto eficaz puede conducir a una ejecución rígida y estereotipada, trabando cualquier intención interpretativa. "Dalcroze constató que los alumnos de los conservatorios musicales carecían de fluidez y expresividad. Luchaban por tocar con corrección técnica, pero les faltaba el sentimiento de compromiso rítmico y de sensibilidad musical" (10).

En la práctica estas contradicciones parecen superarse mediante una atención complementaria a las cuestiones interpretativas y técnicas; en pedagogía se habla de la "formación integral" del pianista. Pero desde el punto de vista teórico, las dificultades son mucho mayores. La concepción tradicional de la ejecución pianística no ha tomado en consideración más que las relaciones externas que pueden establecerse entre unas metas y unos medios que son siempre ajenos al pianista. Por un lado criterios de pureza interpretativa y valores estéticos que debe asimilar desde afuera, por otro acciones preestablecidas que fijan el criterio de una técnica "correcta".

De este modo el pianista queda reducido a una especie de "caja negra" capaz de descifrar las claves interpretativas de una partitura y de responder a ellas mediante las acciones adecuadas a su realización sonora, pero en cuyo interior apenas conocemos lo que sucede. Cuestiones acerca de cómo dotamos de significado musical a los sonidos, cómo se desencadenan los procesos intencionales, cómo inciden en nuestro comportamiento las emociones, cómo se relaciona la expresión musical con nuestra actividad motriz, cómo funcionan nuestros mecanismos de control durante la ejecución, etc., siguen preocupando muy poco en un entorno teórico que mantiene al margen al pianista.

Por nuestra parte consideramos que sólo a partir de estas interrogantes podemos aspirar a desarrollar una teoría unitaria de la ejecución pianística. Una teoría que surja a la luz del comportamiento humano considerado en el entorno musical, atendiendo antes a las condiciones y circunstancias que hacen posible su actuación. Para ello contamos con teorías procedentes de ciencias como la Psicología, la Neurología o la Biomecánica principalmente, de las que tomaremos prestados materiales y planteamientos en los que se

insertan los procesos cognoscitivos y la actividad motriz del pianista.

En las últimas décadas del siglo XX estamos asistiendo a un importante replanteamiento de las tesis pianísticas al uso y a un renovado esfuerzo explicativo desde posiciones decididamente interdisciplinares. Se han realizado estudios sobre la expresividad en la ejecución pianística atendiendo a los valores mensurables de la articulación, patrones de rubato o sincronía en el ataque de los acordes (11), o su efecto sobre la medida (12); análisis de los movimientos del pianista mediante ordenador (13); estudios sobre la memoria (14) o sobre los estímulos táctiles (15), etc.

No obstante una tal diversificación de estudios particulares corre el riesgo de alejarse de su centro, al no existir un modelo representacional capaz de dar cuenta de la totalidad de fenómenos relacionados con la ejecución pianística. El presente trabajo pretende ser una contribución al desarrollo de esa teoría que, a buen seguro, no tardará en llegar.

Referencias

- 1 PIRON, G.: "L' Art du piano". Paris, Ed.Fayard,1949.
- 2 JAELL, Marie.: "La Main et la Pensée Musicale". Paris, Les Presses Universitaires,1922.
- 3 KAEMPER, G.: "Techniques pianistiques". Paris, Alphenes Leduc,1968.
- 4 MEYER-JOSTEN, J.: "Conversations". Paris, Van de Velde,1989.
- 5 NEUHAUS, E.: "El arte del piano". Madrid, Real Musical,1987.
- 6 NEUHAUS, E.: Op. cit.
- 7 BREITHAUPT, R.M.: "La Technique naturelle du Piano". Paris, F.Burdilly,1905(?).
- 8 NEUHAUS, E.: Op. cit.
- 9 STRAWINSKY, I.: "Poética musical". Madrid, Taurus,1981.
- 10 SWANWICK, K.: "Música, pensamiento y educación. Madrid, Morata,S.A.1991.
- 11 PALMER, Caroline. (Ohio State U. Columbus) " Mapping musical thought to musical performance". Journal of Experimental Psychology: Human Perception & performance.1989
- 12 CASTELLENGO, M.: "Peut-on apprecier objectivement le style des pianistes?". Paris, 1967. SLOBODA, John A. (U Keele, Inglaterra) "The communication of musical metre in piano performance". Quarterly Journal of Experimental Psychology: Human Experimental Psychology. 1983.
- 13 MCARTHUR, Victoria H. (Florida). "The use of computers to analyze performance motions of musicians" Psychomusicology. 1989.
- 14 LIM, Serene & LIPPMAN, Louis G. (Washington) "Mental practice and memorization of piano music". Journal of General Psychology. 1991.
- 15 HATTA, Takeshi & Ejiri, Akiko (Osaka, Japan) "Learning effects of piano playing on tactile recognition of sequential stimuli" Neuropsychologia, 1989.



Volver al índice de la revista