

# Tecleando

*Reflexiones sobre el mundo  
del piano y del conservatorio*

Albert Nieto



Reg. B.4034



Legalmente PROHIBIDA  
la reproducción no autorizada.

ESMPL

**All rights reserved.**

Es ilegal la reproducción total o parcial de esta publicación, así como su transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, magnético, digital, por fotocopia, grabación u otros métodos sin permiso previo de los titulares del copyright.

© Copyright 2020 by Albert Nieto  
Derechos de edición en exclusiva para todos los países:  
Editorial de Música BOILEAU, S.L.  
Provenza, 287 - 08031 Barcelona (Spain)  
Tele: (34) 934 877 451 - (34) 932 155 334  
Fax: (34) 934 872 080  
boileau@boileau-music.com  
www.boileau-music.com

Grafía musical e impresión: E.M. BOILEAU, S.L.

D. L. B.8258-2020  
ISBN: 978-84-17199-54-8  
ISMN: 979-0-3503-4122-9  
Primera edición: Marzo 2020

Reg. B.4034

Dedicado a Mari Carmen, por haber derrochado conmigo  
paciencia y respaldo a raudales

### **Agradecimientos**

A las profesoras Mari Carmen Maestro y Julia Aguilar, por su ayuda en la revisión del texto.

Al profesor Héctor Sánchez, por sus puntualizaciones en el capítulo de homenajes.

Al profesor Nacho Martínez, siempre dispuesto a buscar y encontrar la información precisa.

A la profesora María José Calabuig por sus oportunas apreciaciones.

A mis alumnos homenajeados, por haber tenido la gentileza de darme su beneplácito.

# Índice

<b>Prólogo de José Luis Turina</b> .....	7
<b>Prefacio</b> .....	10
<b>En el aula de piano</b> .....	13
1. En búsqueda de una buena y variada sonoridad .....	13
1.1. Riqueza tímbrica .....	16
1.2. El instrumento polifónico por excelencia.....	17
1.3. El fatídico claxon: ¿ruido o sonido?.....	22
1.4. El sonido residual. La imposibilidad del <i>legato</i> perfecto.....	24
2. ¿Ataques o caricias? .....	27
2.1. Dualidad de ataque del brazo .....	28
2.2. Dualidad de ataque de los dedos .....	31
2.3. <i>Estudio op.10 n°12</i> de Chopin.....	32
3. ¿Conviene tocar de memoria y leer a primera vista?.....	41
4. La trascendencia de la continuidad sonora. Bifurcaciones y variantes .....	43
5. El esqueleto armónico. Un eficaz recurso de memorización.....	47
6. Sobre la programación.....	51
7. Soñar en el piano .....	63
7.1. Sale el sol .....	63
7.2. Reflexionamos.....	67
7.3. Despertamos de un sueño.....	68
7.4. Aparece la muerte.....	68
7.5. ...Y nos sorprende el diablo.....	68
8. El mágico poder de la imagen musical.....	70
9. Una buena base técnica: tres estudios de Bürgmüller y una <i>Musette</i> .....	71
9.1. <i>Arabesca: Estudio op.100 n°2</i> .....	72
9.2. <i>La caza: Estudio op.100 n°9</i> .....	74
9.3. <i>Balada: Estudio op.100 n°15</i> .....	76
9.4. <i>Musette</i> , del Álbum de Ana Magdalena.....	78
10. Dos piezas líricas de Grieg: <i>Notturmo</i> y <i>Gade</i> .....	80
11. Bach en el piano. La luz del maestro Gevers.....	89
11.1. Bach en el piano.....	89
11.2. Trabajo polifónico.....	95
11.3. <i>Preludio y fuga n°21</i> (Vol. I) en Si bemol mayor.....	97
11.4. <i>Preludio y fuga n°12</i> (Vol. I) en Fa menor.....	102
11.5. <i>El teclado bien temperado</i> : Frédéric Gevers.....	104
12. Las <i>Variaciones Goldberg</i> : Wilhelm Kempff y Frédéric Gevers .....	109
12.1. Wilhelm Kempff.....	109
12.2. Frédéric Gevers.....	110
12.3. Otras aportaciones.....	112
13. La maravillosa <i>Almería</i> de Albéniz: interesante “unidad didáctica”.....	116
14. La digitación y la percepción táctil.....	129
<b>En el aula de música</b> .....	131
1. ¿Cantan y solfean los alumnos?.....	131
2. Arthur Rubinstein, Pau Casals, Victoria de los Ángeles.....	132
3. ¿Sonríen nuestros alumnos? .....	133
4. ¡Que hablen los alumnos!.....	134
5. Paseo musical .....	135
6. La eclosión de la música contemporánea.....	136
7. La clase colectiva: disfrutar del disfrute de los alumnos.....	138
8. Piano como instrumento secundario: el gran descuido.....	140
9. La Música de Cámara y la importancia de la comunicación.....	140

<b>El peculiar mundo del conservatorio</b> .....	142
1. La utopía del trabajo en equipo o ese Dios que llevo dentro .....	142
2. Sobre la “imperfecta” evaluación de los alumnos .....	143
3. Desinterés cultural del alumno. Réquiem para los libros y las partituras .....	144
4. La moda del ERASMUS.....	148
5. Cómo llegar a ser catedrático. ¡Esas “malditas” oposiciones!.....	149
<b>Mis homenajes</b> .....	154
1. Rosa Sabater: simpatía, generosidad y seducción en el piano .....	155
2. Frédéric Gevers: el espíritu de Bach.....	158
3. Eric Heidsieck: el transgresor .....	162
4. María Curcio: la pequeña gran dama y su gato Rafael .....	164
5. Lazar Berman: la caída del telón .....	165
6. Boris Berman: el pianista-pedagogo.....	166
7. Almudena Cano: la pasión por la difusión musical .....	167
8. Elza Kolodin: la naturalidad en el piano.....	170
9. György Sándor: el hombre sencillo .....	171
10. György Sebök: el profesor que no necesitaba sentarse al piano.....	171
11. Rita Wagner-Ferenc Rados: la pianística pareja.....	172
12. Jacques Chapuis: un músico polifacético .....	172
13. Xavier Montsalvatge: el compositor de <i>Ningue, Ninque</i> .....	173
14. Francisco Llácer Pla: el profesor Don Paco.....	174
15. Juan Hidalgo Codorniu: la música de las aulas .....	176
16. Carmelo A. Bernaola: el músico de Ochandiano.....	177
17. Ángel Oliver: el compositor humilde .....	180
18. Salvador Brotons: l’amic de sempre .....	183
19. Carles Riera: el clarinetista que irradiaba felicidad .....	184
20. Joan Guinjoan: el músico afable .....	185
<b>Recordando a mis alumnos</b> .....	187
1. Alfonso Gómez: el afán por aprender .....	187
2. Rubén Fernández Aguirre: el repertorio de canto.....	188
3. Daniel Oyarzábal: el músico inquieto.....	189
4. Patricia Azanza y Berta Fresco: mis disciplinadas alumnas .....	189
5. Gabriel Erkoreka: el compositor .....	190
6. Itziar Larrinaga: la musicóloga .....	191
7. Carlos Mena y Josep Fadó: los cantantes .....	191
<b>Abreviaturas</b> .....	192
<b>Signografía</b> .....	192
<b>Bibliografía</b> .....	192
<b>Índice de fotos</b> .....	196
<b>Índice de obras musicales</b> .....	197
<b>Índice onomástico</b> .....	201

Sample

# Prólogo

En junio de 1982 el recién creado Conservatorio de Cuenca convocó la primera edición (se celebraron dos) de un Curso Internacional de Música para Jóvenes Intérpretes, de tres semanas de duración, que en aquel momento suponía una alternativa a los de *Música en Compostela* y *Manuel de Falla* de Granada, prácticamente los únicos cursos musicales de verano que tenían lugar en España desde su creación en 1958 y 1970 respectivamente.

El curso de Cuenca despertó enorme interés entre los jóvenes intérpretes, debido tanto a su novedad como al alto nivel de su profesorado. Los nombres de Gonçal Comellas (violín), Rafael Ramos (violoncello), Linda Wetherill (flauta) o Bruno Pizzamiglio (oboe) atrajeron a los entonces jovencísimos Santiago de la Riva, Angel Luis Quintana, Juana Guillem o Jesús Fuster, entre muchos otros, por citar sólo algunos nombres de los alumnos del Curso que en la actualidad ocupan puestos muy destacados en la pedagogía y en la interpretación en nuestro país. Y entre ese excelente plantel de enseñanzas no podía faltar la del piano, encomendada a Maria Curcio, de cuyo magisterio se benefició entre muchos otros, Albert Nieto.

En esos años yo desempeñaba el puesto de profesor y secretario del Conservatorio de Cuenca, y por tanto me tocó asumir una parte destacada de la organización de los cursos de verano de 1982 y 1983<sup>1</sup>. De esos años, por tanto, data mi conocimiento, primero, y mi amistad, después, con Albert, fraguada a través de casi cuarenta años de buen entendimiento profesional, en el que cabe incluir varias colaboraciones de muy distinta índole.

La primera tuvo lugar en 1986, cuando Albert –ya profesor en el Conservatorio Superior de Música de Vitoria-Gasteiz– me pidió que escribiera una obra breve para piano con vistas a un programa de estrenos de diversos compositores españoles en conmemoración del Año Internacional de la Paz. De esa primera colaboración surgió *Amb “P” de Pau*, que fue estrenada en el Teatro Arriaga de Bilbao en octubre de 1987, grabada en 1988 –junto con las demás obras encargadas– en el LP “Música por la Paz”, y algunos años después, en 1995, incluida en el CD “El Piano Actual”. Tanto el encargo como el LP y el CD constituyen una declaración de principios de la posición de Albert Nieto ante la creación musical contemporánea, en general, y la compuesta para el piano en particular.

La última es muy reciente, hasta el punto de que el estreno de la obra a que dio lugar se ha producido coincidiendo con la redacción de este prólogo, lo que le da al mismo una dimensión de proximidad que le hace especialmente sugestivo. Se trata de *Salomé, caliz vacío*, para soprano y piano, compuesta en 2016 sobre textos de Delmira Agustini y Oscar Wilde, y fragmentos de “Salomé” de Richard Strauss, para una propuesta singular que sólo a él podía habersele ocurrido: la de construir un espectáculo para soprano y piano en la que ambos intérpretes, además de cantar y tocar, interactuasen como actriz y actor al servicio de tres obras nuevas, centradas cada una de ellas en un personaje femenino (Carmen, en el caso de David del Puerto, y Amália Rodrigues, en el de Fernando Lázaro), todo ello bajo el denominador común de “Tres pasiones de mujer”. Es decir, que treinta

---

<sup>1</sup>Aunque soy consciente de que no es nada habitual insertar en un prólogo como éste notas al pie de página, me parece oportuno advertir al lector que el incidente a que se refiere Albert Nieto en su homenaje a Maria Curcio en la sección “Mis Homenajes” de este libro no fue provocado por mí, sino por el director del curso, a quien yo ayudaba en las labores de organización.

años después me volví a encontrar con Albert en una renovada declaración de aquellos principios que le movieron a pedirme *Amb “P” de Pau*; sólo que esta vez la propuesta era no sólo de mayor envergadura, sino de un riesgo escénico, literario y musical absoluto. Cosas de la edad, cuando detrás hay un espíritu inquieto e innovador (“pesquisidor”, que diría Montsalvatge) a quien lo trillado simplemente le aburre.

Con esos antecedentes es fácil deducir hasta qué punto resulta fácil para un compositor entenderse con un intérprete como Albert Nieto. El libro al que estas líneas sirven de prólogo da buena cuenta de esas inquietudes, y de muchas más que enseguida comentaré. Pero me interesa sobre todo poner el énfasis en el pianista que va más allá de lo que la riquísima literatura de su instrumento le ofrece, siendo él el que busca al compositor para inyectarle con el aguijón de su inconformismo el veneno de una creatividad a la que es prácticamente imposible sustraerse. Porque Albert es, en ese sentido, una *rara avis*, un “mirlo blanco” que, lejos de dar por sentado que todo está ya más que escrito y que para qué ir más allá, cree firmemente en el tiempo que le ha tocado vivir, con sus ventajas y sus inconvenientes, con sus logros y sus contradicciones, y por tanto pone a su disposición todo su talento como intérprete y su generosidad como persona, intentando que la línea del horizonte esté, si no más lejos, al menos a la misma distancia a la que a desea mantener.<sup>2</sup>

¿Cómo, si no, explicarse un curriculum vitas como el suyo, en que resulta abrumadora la cantidad de facetas a las que ha prestado su atención a lo largo de su extensa vida profesional? Los que conocemos a Albert admiramos de él su talento como intérprete (del que da testimonio una quincena de CDs, que abordan tanto primeras grabaciones mundiales de muchas de las obras recogidas en ellos, como una solvete versión de *Iberia* de Albéniz, muy alabada por la crítica), pero no podemos dejar de asombrarnos ante su intensa actividad pedagógica<sup>3</sup>, su importante legado en forma de libros y artículos dedicados a diferentes cuestiones relacionadas tanto con la técnica de su instrumento<sup>4</sup> como con aspectos puramente pedagógicos de su enseñanza, e incluso, recientemente, en la creación de piezas de piano para los primeros niveles. Todo ello sin olvidar su trabajo de investigación sobre la importancia de la comunicación del intérprete y de otras tendencias actuales de la música clásica, como lo prueba su extenso e interesantísimo estudio titulado *El gesto expresivo del músico*; y sin infravalorar tampoco su interés por la divulgación musical a través de conferencias y de programas radiofónicos. ¿Hace falta más? ¡Ah!, sí! ¡Se me olvidaba! Ahí queda nada menos que su edición crítica de la *Suite Iberia* de Albéniz, en cuyos tres volúmenes el estudioso de esta magna obra puede encontrar las partituras digitadas, pedalizadas y con señalizaciones formales y de memorización, además de comentarios generales, didácticos (digitación, pedalización, ataques) y analíticos (formales, armónicos y de memorización) ...

Pues bien, *Tecleando* viene a sumarse a todo ello, pero con la particularidad de

<sup>2</sup> ¿Es una casualidad que naciera un cinco de febrero al igual que lo hiciera 80 años antes el pianista catalán Ricard Viñes, con el que comparte las virtudes antes descritas?

<sup>3</sup> Como cateórico y profesor de Piano en los conservatorios de Vitoria-Gasteiz, Murcia, Alicante, Castellón y Albacete, e incluyendo en esta vertiente los numerosos cursos impartidos de cara a la formación docente de profesores, alumnos y opositores, así como sus distintas labores en la gestión y organización en los diferentes centros en los que ha trabajado: de director a jefe de departamento del Conservatorio de Vitoria-Gasteiz, pasando por asesor y organizador de cursos y ciclos de conciertos (EPTA, Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares, entre otras instituciones).

<sup>4</sup> Como *La digitación pianística* (1988), o *El pedal de resonancia: el alma del piano* (2001).

<sup>5</sup> Como *La clase colectiva de piano: ideas de actividades* (2003), o *Estrategias para el buen funcionamiento de un Departamento (de tecla)* (2000).



que por primera vez en su larga trayectoria Albert Nieto nos ofrece en un único volumen un conjunto de textos que abordan aspectos distintos –y no siempre complementarios– de la técnica pianística, la interpretación, el análisis –estupendo el dedicado al estudio *Revolucionario* de Chopin–, la enseñanza –de la música en general, y del piano en particular–, la necesidad de la presencia en ésta de la música contemporánea –recogiendo en su apoyo importantes opiniones al respecto de Alberto Rosado, Ricardo Descalzo, Gustavo Díaz-Jerez, entre otros colegas suyos–, con especial relieve de la española, como queda de manifiesto en el importante apartado sobre la programación, los conservatorios y sus peculiaridades... en una miscelánea de estudios y reflexiones que abarcan los tres primeros capítulos del libro. Éste se complementa con dos secciones finales, en las que en primer lugar se rinde homenaje de admiración y cariño, a partes iguales, a diversas personalidades de la música (pianistas, compositores y profesores) que han contribuido de manera importante a configurar su formación como músico y como persona, y después a los alumnos del propio Albert en los que mejor se reconoce como profesor y a los que ha transmitido el legado heredado de sus maestros, garantizando de ese modo la pervivencia de sus conocimientos y –sobre todo– su actitud hacia la música.

La mejor manera de cerrar este prólogo es citando al propio Albert Nieto, de modo que sean sus palabras las que sirvan de transición entre las mías y la lectura del libro al que sirven de prefacio. La cita no es otra que la declaración de principios con la que se abre su página web (albertnieto.com):

*Es una gran suerte que pueda desarrollar mis inquietudes y sentir que apporto algo a la sociedad. Mis anhelos se centran en la interpretación, la pedagogía, la investigación, la creación y la divulgación musical, y es muy gratificante poderlas compartir con los demás.*

José Luis Turina  
Madrid, octubre de 2018

# Prefacio

*En cuestiones de cultura y de saber,  
solo se pierde lo que se guarda;  
solo se gana lo que se da.*

Antonio Machado

No deja de ser una casualidad las circunstancias que suelen rodear a los músicos en la elección del instrumento al que se van a dedicar toda su vida. No es imprescindible desvelar las mías, aunque lo “habitual”, al menos en mi caso, era tener un familiar lejano que disponía de un piano desafinado debido al calor constante de una tahona y que se desprendió de él para acabar en un pasillo muy estrecho del piso familiar donde comencé a tocar de pie y “de oído” las canciones de moda; y al observar mis padres las evidentes aptitudes musicales a tan temprana edad, me compraron inmediatamente un acordeón para engrosar las filas de la tuna del colegio y hacer frente al “griterío” de bandurrias, guitarras y panderetas. Pues sí, creo que tuve mucha suerte, no por “ligar” fácilmente con las chicas gracias a los pasacalles estudiantiles, pues no contaba con la edad conveniente para ello a diferencia de los demás muchachotes, sino por acostumbrarme a tocar en público desde una temprana edad, ya que como colofón de la serenata estudiantil debía ofrecer una pieza virtuosística solista; y también tuve la gran suerte por haber encontrado un instrumento de gran riqueza, el piano, que me daría en un futuro lejano e insospechado la posibilidad de profundizar en muchos y variados aspectos. Evidentemente, para ello también se necesitaba poseer un espíritu investigador y analítico, lo que, en mi caso, quizás lo favoreciera mis estudios de farmacia, aunque sus contenidos no tuvieran mucho en común con los musicales. No hay mal que por bien no venga!, es el consuelo socorrido que tenemos algunos; y es que mi “casual” elección estaba a prueba de bombas, pues ni mis pinitos con el violín y con la flauta, pudieron desviar aquel flechazo con el desafinado piano familiar que me hizo encontrar mi lugar en el mundo.

Se requerirían varias vidas para abarcar y sentirse colmado con tantísimas posibilidades técnicas que conlleva un instrumento como el piano: gama de ataques, digitación, pedalización, técnica de estudio, memorización... y sin mencionar el inmenso repertorio que abarca el “instrumento rey”, que nos llevaría a otras tantas vidas para conocer el más significativo; claro, me refiero a conocerlo a fondo pues, por ejemplo, una obra como la *Iberia* de Albéniz, ya es un mundo en sí mismo. Pero es que a todo ello se suma lo que acontece en un escenario, que cada vez va adquiriendo más importancia en el mundo concertístico y académico como, por ejemplo, la comunicación con el público a través del gesto expresivo, muchas veces claramente manifiesta y en otras tan sólo sutil. Pero es que, además, a todo ello le podemos añadir, todos los aspectos pedagógicos, ya sea las competencias necesarias en la enseñanza, ya sea las relaciones más personales e incluso psicológicas con los alumnos; de ahí que sean bienvenidos los libros de Heinrich Neuhaus, Monique Deschaussées, Boris Berman, Guillermo Dalia, Rafael García y tantos otros. En definitiva, estamos ante un instrumento completo y complejo a su vez, pero con el que nos podemos identificar y sentir realizados.

Al ejercer cargos directivos me he interesado e implicado en muchos aspectos del

mundo del conservatorio; recuerdo el hito que conseguimos a inicios de los noventa cuando la orquesta del conservatorio de Vitoria salió a actuar fuera de su recinto para propagar la música desde unos grandes almacenes; o cuando organizamos en la magnífica Aula Magna “Isaac Albéniz” el espectáculo de *West Side Story* con nuestra orquesta de alumnos y con la colaboración de la Escuela de Danza, nuestros vecinos de edificio. Hoy en día todo ello ya está bastante normalizado en los conservatorios. Además, otra peculiaridad de un centro educativo que contempla una enseñanza transversal es la notoria repercusión directa que tienen las asignaturas teóricas en nuestra clase de piano, y he creído conveniente abordar algunas de ellas y “cuestionar” a mis colegas responsables de esas enseñanzas. A veces, la misma LOGSE no ha llegado a cubrir las expectativas, aunque en otros casos creo que ha sido el profesorado quien no ha asimilado totalmente el cambio y, en algún caso concreto, aceptado las innovaciones ventajosas que aportó en su momento. En todo caso, espero que ninguno de mis compañeros de fatigas se moleste por este intrusismo, pues no me mueve otro afán que el de hacer crítica constructiva, considerando, además, que hay dignísimas excepciones. Con estas premisas, en el transcurso de estos años he ido “tecleando” algunas reflexiones que atañen a materias como Lenguaje Musical, Clase Colectiva, Armonía o Música de Cámara; pero como no podía ser de otra manera, he ido tecleando también aspectos de la técnica pianística que iba aplicando en mi enseñanza diaria del piano, y ahondando especialmente en la obra para teclado de Johann Sebastian Bach a modo de homenaje a mi profesor Frédéric Gevers, quien fue un gran especialista. Y tampoco podía pasar por alto acercarme a la albeniziana *Amería*, con la que tanto me identifico debido a mi ascendencia almeriense por línea materna.

Este libro que tienen ustedes entre las manos incluye una sección que puede ser controvertida, ya que quizás no compartan alguno de sus planteamientos; ¡pero ahora ya es tarde para devolverlo a la tienda! En esa sección vuelco mis opiniones sobre la idiosincrasia del conservatorio, tanto del profesorado como de algunos aspectos organizativos y de la Administración. Por ejemplo, me ha parecido oportuno tratar el tema de las pruebas selectivas y el de las oposiciones a cátedra por la enorme trascendencia que tiene respecto al futuro de la calidad de los conservatorios. En un terreno personal, y a pesar de haber ejercido durante más de treinta años como profesor de piano en las Enseñanzas Superiores, no he alcanzado el estatus de “catedrático funcionario de carrera”, lo que no deja de ser un hecho anecdótico, pues más allá de la denominación administrativa, lo que cuenta para mí ha sido la entrega infatigable a la profesión y el haber podido ayudar a profesores y alumnos con mis enseñanzas y mis publicaciones; lo más satisfactorio, y que compensa las innumerables horas dedicadas a esta labor investigadora, ha sido recibir felicitaciones de mis colegas, sobre todo cuando han ido acompañadas del comentario “me han ayudado a conseguir una plaza de profesor”, o “me han servido para aplicar a mi enseñanza”.

Debido al carácter ecléctico y bastante personal que iba tomando esta publicación a lo largo de su elaboración, me ha parecido una buena ocasión para mencionar a grandes personalidades del mundo de la música con los que he tenido la suerte de coincidir, ensalzando alguno de sus valores y comentando alguna confidencia. No podía faltar una mención muy especial a los dos profesores “culpables” de que me dedicara definitivamente al mundo del piano, y con los que siempre estaré en deuda: Rosa Sabater y Frédéric Gevers. Y también me ha hecho especial ilusión, en las postrimerías de mi etapa como pedagogo, loar a varios de mis alumnos que han volado muy lejos y que, por tanto, me siento orgulloso de haberles podido dar un empujoncito al inicio de su ascenso.

Espero poder seguir “tecleando” algunos años más, lo que será una señal de que

seguiré gozando de entusiasmo por la que ha sido mi principal actividad, y poder seguir ayudando con mi experiencia pedagógica y concertística. Creo que los profesores debemos ejercer una labor de autocrítica como herramienta valiosa para ir siempre en la búsqueda de la excelencia, y una labor crítica sin miedo a posibles represalias, inconveniente que es propio de un país como el nuestro, donde no es “políticamente correcto” disentir; y en este sentido, haciendo honor a mi residencia en tierras manchegas, os animo a que sigamos los pasos de nuestro incomparable y genial Don Quijote: «Cambiar el mundo, amigo Sancho, que no es locura ni utopía, sino justicia».

Samboles

# En el aula de piano

(...) Así, mi deseo no es enseñar aquí el método que cada uno debe seguir para conducir bien su razonamiento, sino solo hacer ver de alguna manera como he intentado conducir el mío (...).

René DESCARTES

(Discurso del método)

## 1. En búsqueda de una buena y variada sonoridad

¿Por qué la actuación de un determinado músico nos “atrae”, nos “llega”, nos “llena”, nos “comunica”? Esto es lo que se suele oír a los espectadores después de un concierto. ¿Pero qué cualidades del intérprete son las que nos transmiten esas sensaciones? A mi modo de ver, la primera que percibimos es la mera presencia de “ese” músico que “conecta” con el auditorio. Andréi Gavrilov acuñó el término *brucampo* para intentar explicar la poderosa fascinación que provocaba Sviatoslav Richter en el público; hoy sabemos que hay personas cuya aura es de fuerte proyección, lo que explicaría esta sobrecogedora presencia del artista en el escenario; pero evidentemente, junto a la proyección natural del intérprete, también hay que considerar su gesto expresivo, que puede reforzar el carácter musical y conseguir que nos sintamos atraídos en mayor medida por el intérprete. De todo ello he hablado ampliamente en mi libro *El gesto expresivo del pianista: el espíritu del director*.<sup>6</sup>

Pero además de estos factores innatos o de índole personal y gestual de un artista, quizás la cualidad más apreciable de un músico sea “su sonido”. «La música es el arte del sonido. No produce imágenes visibles, no dispone ni de nociones concretas ni de palabras; pero habla tan claramente como la imagen o la palabra».<sup>7</sup> De esta manera comienza el capítulo dedicado al sonido uno de los más reputados pedagogos de todos los tiempos, Heinrich Neuhaus, quien fue profesor de destacados pianistas como Richter, Gilels, Lupu, Frémy o Elisso Virsaladze, entre muchos otros. Y otro gran pedagogo, Boris Berman, comienza exprofeso su interesantísimo libro *Notas desde la banqueta del pianista* con el capítulo titulado “sonido y ataque”,<sup>8</sup> pues considera que muchos profesores y alumnos descuidan con frecuencia el sonido, lo que es tan incomprensible como lo sería ignorar el color en las artes visuales o el movimiento corporal en el teatro; y añade que el esfuerzo del profesor es inútil si el alumno no se interesa antes por la calidad de su sonido. Por tanto, podemos afirmar que el sonido es el medio de expresión más importante para un músico.

El idioma italiano es el que mejor define el acto de hacer música: “suonare il piano”, bella expresión de la que se apropia un artista como Saint-Saëns cuando dice que «tan solo el estudio de la sonoridad otorga al piano su interés»<sup>9</sup>. En el caso de un pianista,

<sup>6</sup> Editorial Boileau, 2016

<sup>7</sup> Neuhaus, Heinrich (1955). *El arte del piano*. Real Musical, 1987, p.63

<sup>8</sup> Editorial Boileau, 2010, p.21

<sup>9</sup> Kaemper, Gerd. *Techniques pianistiques*. Alphonse Leduc, 1965, p.134

aparte de depender principalmente de un factor corporal que más tarde analizaremos, por desgracia está a expensas del piano que se encuentre en cada recital. Evidentemente, de ello se libran los famosos pianistas que se pueden permitir el lujo de llevar su propio piano “a costas”, como Horowitz, Zimerman o Schiff, o bien pueden escoger un piano para la gira por un determinado país, como Maria Joao Pires. No obstante, y tal como nos dice el pianista Grigory Kogan,

«El pianista tiene que ser capaz de tocar en cualquier piano, pero sólo estudiar en uno bueno».<sup>10</sup>

Disponiendo de un magnífico piano, la sonoridad obtenida es intrínseca a cada pianista; pero incluso en un mal piano, un buen pianista puede obtener un sonido excelente; esto queda reafirmado con la anécdota que nos detalla el pianista Tibor Szász sobre Horowitz:

«(...) el pianista ruso tuvo que tocar en un conservatorio con un piano considerado horrible por los estudiantes, quienes esperaban que se levantara asqueado; en lugar de ello, se produjo tal milagro que, una vez finalizado el concierto, los estudiantes se precipitaron sobre el escenario, comprobando que se trataba del mismo piano y no del Steinway preferido del pianista, el que acostumbraba a utilizar para sus recitales».<sup>11</sup>

El profesor Szász nos sigue explicando que, después de la muerte de Horowitz, el excepcional instrumento no producía la misma sonoridad en las manos de otros pianistas. El “alma del piano” no era el Steinway sino Horowitz mismo. Alfred Brendel lo resume corroborando una conocida frase con la que encabeza su capítulo titulado “Reflexiones sobre los pianos”:

«No hay malos pianos sino tan sólo malos pianistas».<sup>12</sup>

Walter Gieseking también había llegado a la misma conclusión, aunque con una descripción más amplia:

«Cuando encontramos la ocasión de escuchar a varios excelentes pianistas tocando en el mismo instrumento y con la misma obra, es particularmente interesante comparar los resultados tan diferentes que produce el contacto del martillo sobre las cuerdas. Es remarcable el hecho de que pianistas técnicamente poco avanzados, por ejemplo, aficionados, produzcan un sonido realmente bello, mientras que muchos virtuosos que poseen una técnica deslumbrante tienen un toque duro y feo».<sup>13</sup>

¿Qué es lo que hace que un piano suene diferente según quién sea el pianista? Hay dos factores que influyen, como son el empleo de los pedales y el nivel de relajación muscular que implica a los movimientos y modos de ataque (peso de brazo, ataque de impulso vertical, ataque *leggero*, empleo de la punta o de la yema del dedo, tipo de *legato*, la elección del dedo que interviene...), bien sea antes del hundimiento de la tecla (como el caso del pedal de anticipación) o durante el hundimiento, pues una vez el martillo ha percutido, el pianista ya no puede modificar la sonoridad. Haciendo un poco de historia,

<sup>10</sup> Citado por Boris Berman en *Notas desde la banqueta del pianista*. Boileau, 2010, p.22

<sup>11</sup> Citado en el prólogo del libro *El pedal de resonancia: el alma del piano* de Albert Nieto. Boileau, 2001

<sup>12</sup> Brendel, Alfred (1974). *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*. Editorial Acantilado, 2016, p.427

<sup>13</sup> Gieseking, Walter (1963). *Comme je suis devenu pianiste*. Fayard/Van de Velde, 1991, p.72-3

fue hacia 1900 que Aline Tasset, alumna del alsaciano Schiffmacher, quien había estudiado a su vez con Thalberg y muy probablemente con Chopin o con alguno de sus alumnos, escribió que

«Si el sonido es el efecto, el gesto es la causa; el gesto es el movimiento y la fuerza. Por lo tanto, para tocar es necesario moverse, y si se quiere variar el sonido, hay que variar los gestos».<sup>14</sup>

Más tarde, Antoine-François Marmontel lo amplía un poco más, citando la incidencia de la conformación orgánica de la mano, su naturaleza ósea o carnosa, la finura o espesor de la epidermis, el temperamento, y la flexibilidad.<sup>15</sup> Neuhaus recoge esto último especificando que es necesaria la soltura del brazo y de la mano, desde el hombro y la espalda hasta la punta de los dedos.<sup>16</sup> Giesecking lo comenta en términos de relajación muscular:

«Hay que evitar la tensión muscular incluso en el *fortissimo*, pues la fuerza muscular intencionalmente utilizada (¡tan fácilmente exagerada y crispada!) no produce la extrema plenitud del sonido, sino que hace correr el riesgo de que las cuerdas se rompan. Si no, una sesión de boxeo sería la mejor preparación, por ejemplo, para el *Concierto en Si bemol menor* de Tchaikovski. Es el impulso libre y elástico del brazo quien engendra el sonido más poderoso».<sup>17</sup>

Me atrevo a citar algunos casos de pianistas que poseen una extraordinaria calidad sonora: Krystian Zimerman que consigue, por ejemplo, una amplísima gama de timbres en los *Preludios* de Debussy, tal como aprecié en un concierto en directo; o la calidez de Ignaz Friedman en las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, o la increíble por etérea sonoridad que obtiene Edwin Fischer en la introducción del *Concierto para piano y orquesta n.º 4* de Beethoven. Conviene recordar que

«La belleza del sonido no es una entidad sensual estática, sino una noción dialéctica. El mejor sonido, el más bello pues, es el que mejor expresa la obra ejecutada».<sup>18</sup>

Esto es comprensible si pensamos en algunos sonidos un tanto desgarradores propios de la obra de Prokofiev, o en algunos percutidos propios de Bartók, o en otros indicados como “muy duro” por Poulenc; o bien cuando en la quinta pieza del 2º cuaderno de *Música callada*, Mompou nos pide un sonido “metálico”. Por tanto, aunque el encanto del sonido deba constituir el objetivo de todo pianista, no siempre hay que dejarse arrastrar por su belleza sensual, sino buscar el sonido apropiado para cada estilo. El pianista y pedagogo Boris Berman corrobora lo anterior, aunque también nos dice que

«El “sonido feo” sí que existe, y que todo pianista debe saber cómo evitarlo».<sup>19</sup>

En resumen, puesto que la música es sonido, el trabajo sobre él debería ser la mayor preocupación de cualquier intérprete, y el alumno debería interesarse antes por la

<sup>14</sup> Tasset, Aline. *La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher*. Delagrave. Paris, 1907, p.72-73

<sup>15</sup> Marmontel, Antoine François. *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et esthétique du piano*. Heugel et Cie, Paris 1887, p.125

<sup>16</sup> Neuhaus, Heinrich (1955). *El arte del piano*. Real Musical, 1987, p.73

<sup>17</sup> Giesecking, Walter (1963). *Comme je suis devenu pianiste*. Fayard/Van de Velde, 1991, p.73

<sup>18</sup> Neuhaus, Heinrich (1955). *El arte del piano*. Real Musical, 1987, p.64

<sup>19</sup> *Notas desde la banqueta del pianista*. Editorial Boileau, 2010, p. 22

calidad de su sonido que, por otras cuestiones técnicas, como puede ser la agilidad. El pianista Walter Giesecking tiene la convicción de que

«El solo medio de aprender a tocar con una bella sonoridad es el entrenamiento sistemático del oído (...), acompañado de una gran relajación muscular».<sup>20</sup>

### 1.1. Riqueza tímbrica

Grandes personalidades del mundo del piano, encabezadas por Ferruccio Busoni, han dejado constancia de las excelentes posibilidades que tiene el piano para imitar el timbre de otros instrumentos, debido precisamente a su carácter sonoro neutro. La trompeta es siempre la trompeta, como la flauta o el violín, mientras que el piano, bajo unas manos hábiles, puede evocar a casi todos. Neuhaus lo corrobora cuando comenta que el piano es el mejor de los actores, pues puede interpretar papeles muy diferentes por el carácter abstracto de su sonoridad. Y afirma con rotundidad:

«Sólo pidiendo lo imposible, se puede obtener del piano todo lo que puede dar de sí».<sup>21</sup>

Daniel Barenboim afirma que su neutralidad es lo que le da tantas posibilidades de expresión, y lo compara a una pared blanca para un pintor:

«Es menos atractiva que una de color, pero al pintar sobre ella, su blancura le da un mayor margen de creatividad».<sup>22</sup>

Charles Rosen comenta que

«Una de las grandes glorias del piano ha sido su capacidad de imitar otros instrumentos».<sup>23</sup>

y Alfred Brendel va más allá al especificar que

«La pulsación, la dinámica y los pedales permiten una considerable diferenciación de timbre», llegando incluso a detallar cómo se puede imitar a los diferentes instrumentos con los parámetros aludidos.<sup>24</sup>

Monique Derchaussées, con una visión orgánica y filosófica de la música, se recrea largamente en este tema con unas bellas y oportunas palabras:

«La búsqueda de una paleta infinita de timbres en el piano se convierte en una cuestión de vida o muerte musical, porque los macillos pulsados sin discernimiento no van a generar milagrosamente un mundo sonoro feliz. Ahora bien, el piano brinda posibilidades insospechadas de sonidos, de colores, de vibraciones. Todo es posible para quien sabe tratar un teclado y utilizar sus recursos: sonido de campanas, batir de timbales, timbres de flauta, de arpa, de violonchelo...

<sup>20</sup> Giesecking, Walter (1963). *Comme je suis devenu pianiste*. Fayard/Van de Velde, 1991, p.73

<sup>21</sup> Neuhaus, Heinrich (1955). *El arte del piano*. Real Musical, 1987, p.72

<sup>22</sup> Barenboim, Daniel. *Una vida para la música*. Editorial Javier Vergara, 1992, p.16

<sup>23</sup> Rosen, Charles. *El piano: notas y vivencias*. Alianza Editorial, 2005, p.64

<sup>24</sup> Brendel, Alfred (1976). *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*. Editorial Acantilado, 2016, p.365-69



el “piano-macillo” se transforma entonces en un “piano-orquesta”. Pero este logro exige horas, años de búsqueda y de receptividad. Un verdadero trabajo de escucha, una aproximación sonora cada vez más aguda debería enseñarse con el mismo merecimiento que la técnica instrumental, puesto que cualquier trabajo que realice un instrumentista hallará su realización formal, se quiera o no, en la emisión de sonidos».<sup>25</sup>

Por último, quiero añadir una consideración curiosa pero no menos cierta: si tratamos de imitar en el piano los movimientos que emplearíamos para hacer sonar el instrumento al que queremos acercarnos tímbricamente –ya sea arpa, guitarra, pizzicato de la cuerda, o instrumentos de percusión- el resultado es sorprendentemente más exitoso, además de que, gestualmente, daremos una pista visual adicional al espectador sobre el instrumento al que estamos imitando.

## 1.2. El instrumento polifónico por excelencia

El piano posee la suerte, a diferencia de la mayoría de los demás instrumentos, de poder plasmar muchas voces simultáneamente; es decir, se trata de un instrumento polifónico que se aproxima a las posibilidades de una orquesta, motivo por el que se le ha denominado “instrumento rey”. Pero ello también hace que se incremente su dificultad, al tener que diferenciar los planos sonoros. Por ejemplo, si no se tiene en cuenta la separación dinámica entre la melodía y el acompañamiento se produce lo que Neuhaus denomina “falta de aire”; se pierde la fabulosa perspectiva que pueda poseer una pintura, como la que afortunadamente poseen las telas de Perugino, Rafael, Lorrain o Leonardo Da Vinci, en donde la silueta parece salir del marco.

Se complica la situación cuando los planos sonoros a diferenciar se encuentran en un acorde, lo que exige un máximo ajustamiento, aunque según Karl Leimer, es recompensado al ser una de las tareas más interesantes. – Boris Berman comenta burlonamente:

«No hay nada que suene tan vulgar en un piano como un acorde en el que todas las notas gritan indiscriminadamente».<sup>27</sup>

No hay duda de que el equilibrio sonoro o “balance” de los acordes o, dicho de otro modo, el “toque polifónico”, es uno de los parámetros que más influyen en la consecución de una buena sonoridad, y obtener la independencia entre los diferentes ataques en una sola mano es una de las prioridades para un pianista. Según comenta el malogrado pianista rumano Dinu Lipatti,

«Obteniendo esta independencia, la interpretación cobra de repente un relieve inesperado, y el toque del pianista refleja la plasticidad y la diversidad de una ejecución orquestal».<sup>28</sup>

Este tipo de ataque que permite diferenciar las voces se pudo poner en práctica desde el primer momento en el que los clavicordios y los pianofortes ofrecieron la posibilidad de influir en el nivel dinámico por medio de la velocidad de bajada de la tecla y de la aplicación del peso de brazo, lo que hizo posible, entre otras cosas, destacar

<sup>25</sup> Deschaussés, Monique (1988). *El intérprete y la música*. Editorial Rialp. Madrid, 1991, p.104

<sup>26</sup> Leimer-Gieseking (1931): *La moderna ejecución pianística*. Ricordi, 1950, p.43

<sup>27</sup> *Notas desde la banqueta del pianista*. Editorial Boileau, 2010, p.34

<sup>28</sup> Bargauanu, G/ Tanasescu, D. (1971). *Dinu Lipatti*. Editions Payot Lausanne, 1991, p.131

la entrada de cada sujeto en una fuga. A finales del siglo XIX aparecieron los primeros ejercicios y estudios dedicados a desarrollar esta técnica, y diversos pianistas y teóricos como Blanche Selva o Leschetitzki han intentado explicarnos cómo conseguirlo; aunque afortunadamente, tal como nos dice Matthay

«Una vez las cosas se han aprendido, hay que olvidarlas... la técnica debe llegar a ser subconsciente».<sup>29</sup>

No deja de sorprendernos el testimonio de Alfred Brendel cuando nos relata cómo Arthur Schnabel se pasaba horas y horas buscando el mejor equilibrio sonoro de un acorde. Walter Gieseking también era un maestro en la materia, y como muestra, podemos escuchar cómo destaca la melodía en el último de los *Momentos Musicales* de Schubert dando la impresión de que el resto del acorde suena en la lejanía.

Maurice Dumesnil dedicó un texto teórico, *How to Play and Teach Debussy*,<sup>30</sup> a explicar la técnica del pianismo debussyniano; propone unos ejercicios a base de acordes repetidos de tres, cuatro y cinco notas, para acostumbrarnos a sentir la resistencia de la tecla manteniendo siempre la yema en contacto con ella, y conseguir una gama de pianísimo; pero al mismo tiempo, pide que se destaque una nota en el interior del acorde, o bien realizar una serie de acordes a cuatro voces con un crescendo únicamente en una de ellas. El testigo fue recogido por Arthur Schnabel, que concedía tal importancia a esta cuestión técnica, que sugería a sus alumnos que tocasen el *cluster* Do-Re-Mi-Fa-Sol con los dedos 1-2-3-4-5, destacando cada vez una nota distinta para crear una melodía; por ejemplo, 5-3-3, 4-2-2 y 1-2-3-4-5-5-5, para construir la célebre canción infantil alemana *Hänschen Klein* (ej.1)<sup>31</sup>. Este tipo de práctica es el que nos puede conducir a alcanzar (o al menos a aproximarnos) el acorde “imposible” que nos propone Stockhausen en el octavo compás de su *Klavierstucke n°2*, acorde de cinco notas y de amplia extensión, donde indica para cada nota diferentes dinámicas: *p, ff, fff, ff, f, ff, mf* (ej.2).

Ej.1

Ej.2

<sup>29</sup> Matthay, Tobias. *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. Oxford University Press, 1932, p.49

<sup>30</sup> Editorial Schroeder & Gunther, 1932

<sup>31</sup> Wolff, Konrad. *Schnabel's Interpretation of Piano Music*. Faber Music, 1972, p.177

Yo soy un poco más benévolo que Schnabel y que Stockhausen y propongo a mis alumnos un ejercicio más asequible, como es un acorde de cómoda posición y digitación (por ejemplo, Do-Mi-La para la mano derecha con 1-2-5, y su contrario, Mi-La-Do para la mano izquierda con 5-2-1) destacando alternativamente cada una de las tres notas. Para ello deberemos tener en cuenta ciertas consideraciones técnicas:

1. Atacar desde la tecla con aplicación del peso del brazo, con la máxima relajación en la mano y flexibilidad de muñeca. Giesecking comenta que este toque permite los matices más delicados, incluso en el interior de un acorde.<sup>32</sup>
2. Llevar el peso del brazo hacia el dedo cuya nota deba destacarse, lo cual implica una orientación determinada de la mano y del antebrazo, lo que provoca una diferente separación del codo con el cuerpo. Según el registro, el cuerpo deberá adaptarse posicionalmente para facilitar una cómoda colocación del codo.
3. Mantener el molde de la mano bien firme, cuidando la verticalidad del muñeque, es decir, sin que se doble la falangeta y estirando un poco el dedo cuya nota no deba destacarse.

También se puede ejercitar con acordes de topografía tal como Do#-Mi-La o similares, donde se puede emplear una digitación práctica para destacar la nota central, y que consiste en colocar el pulgar en el centro del acorde. Esta digitación es preferencial para la zona media-grave. Algunos pedagogos añaden que el dedo que acciona la nota a resaltar debe llegar antes al fondo del teclado, lo que conlleva una mayor complejidad en la realización.

Todos los ejercicios anteriores nos permitirán abordar las dificultades del repertorio pianístico, repleto de acordes (como toda la larga introducción de *Córdoba* de Albéniz) donde, mayoritariamente, la melodía recae en la nota superior de la mano derecha, siendo aconsejable utilizar una digitación de posición cerrada que nos ayude a destacarla. Una de las melodías más difíciles de resaltar en la literatura pianística es la canción popular citada por Debussy en *Jardins sous la plouie* cuando está situada en la parte inferior de la mano izquierda y en un incómodo registro agudo; la digitación de posición cerrada, acompañada de la colocación invertida del pulgar, puede ayudarnos a solventar la situación (ej.3).

### Ej.3

Otras veces, la melodía recae en los pulgares, lo que técnicamente es más fácil de resolver, como ocurre al inicio del *Menuet* de la *Suite bergamasque* de Debussy; en principio, solo afecta al primer tiempo de cada compás, pues en los acordes posteriores hay la posibilidad de cruzar la mano izquierda y dejar tan sólo la melodía para la derecha, con la ventaja de que el gesto resultante en el pianista se acerca más al carácter bailable (ej.4). No obstante, en la repetición del tema (a partir del c.12) ya no podemos ayudarnos de la mano izquierda, debiendo resaltar la melodía siempre con los pulgares.

<sup>32</sup> Giesecking, Walter (1963). *Comme je suis devenu pianiste*. Fayard/Van de Velde, 1991, p.74

Ej.4

**Andantino**  
*pp es tres delicatamente*

Mayor exigencia la tenemos en la Canción de la *Canción y Danza n°8*, pues Federico Mompou nos pide de vez en cuando una tímbrica muy contrastada entre las notas del acorde, al utilizar una notación diferenciada en cuanto a su grosor (ej.5, c.5); técnicamente habrá que realizar dos ataques diferentes, siendo el del meñique más ligero y en rápido *staccato* hacia fuera del teclado.

Ej.5

**Moderato cantábile con sentimento**

En el c.56 de la *Balada n°1* de Chopin conviene destacar la parte superior del diseño melódico de la mano izquierda, lo que se puede facilitar con una digitación de posición cerrada utilizando el pulgar en el segundo acorde (ej.6).

Ej.6

Las menos veces, afortunadamente por la dificultad que conlleva, la melodía se encuentra en una nota intermedia de un acorde, como ocurre al retomar el tema principal en la *Sonata en La mayor D.654* de Schubert (ej.7); o en la *Balada n°1* de Chopin, pues en este caso tenemos tres acordes muy densos y abiertos (c.2 del ej.8) y de complicada realización para manos pequeñas en el piano actual. En el *Nocturno op.48 n°1* de Chopin, el tema coral (ej.9a) aparece más tarde escondido en la penúltima nota del acorde (ej.9b).

Ej.7