

LA TÉCNICA DEL PIANO Y SUS METODOS

Al ocuparnos de la historia de la técnica del piano debemos, ante todo, considerar los instrumentos de que disponían los pianistas primitivos. En la época de Bach y Haendel, el mecanismo de esos instrumentos reclamaba muy poca fuerza física para su manejo. El movimiento y peso de los dedos era suficiente. Estas circunstancias dieron origen al sistema de escribir ejercicios para los dedos con el objeto de desarrollar la técnica necesaria para la música de aquel tiempo. Muy pocas obras hasta la época de Bach, exigían al ejecutante un desarrollo y flexibilidad de la muñeca, y menos aun del brazo. En verdad, es probable que cuando el movimiento del brazo se necesitaba, ya se trataba de una progresión lateral ascendente o descendente a través del teclado, los dedos actuasen como «tractores» para el brazo y no éste como «propulsor» para los dedos. Si este método de adiestramiento técnico fué hasta entonces conveniente, sin embargo, el constituyó la causa involuntaria de muchos atrasos en su desarrollo, cuando la naturaleza del instrumento cambió, exigiendo mayor fuerza física.

La concepción moderna nos prueba que el control de los dedos depende principalmente de los grandes músculos del brazo del hombro y hasta del mismo cuerpo; por lo tanto, el proceso del desarrollo y control debe partir de estos puntos y no del extremo opuesto. Mientras que los ejecutantes y profesores continuaban cimentando su técnica en los antiguos métodos, los instrumentos se perfeccionaban, resultando enton-

ces, que se exigía de los dedos un mayor esfuerzo del que ellos podían realizar. Consecuencia de todo esto: el eterno problema de rigidez de dedos y manos.

Uno de los principales errores sustentados aun hoy, por algunos profesores modernos, consiste en la idea de que un ataque recio de los dedos (manteniendo inmóvil el brazo) puede ser logrado con sólo utilizar la fuerza de ellos.

La falta de criterio que impedía apreciar debidamente el «mecanismo de palanca», por cuanto los dedos, por mucho que se intentara la eliminación del brazo, estaban obligados a tener un «fulcro»—punto de apoyo—y contrarrestar la resistencia del teclado, traía como consecuencia cierta incapacidad, debido a que no se les ocurrió a los profesores de aquellos tiempos estudiar las leyes científicas en su aplicación a la técnica. A pesar de todo esto, es probable que se preocuparan de las leyes fisiológicas en relación con los movimientos musculares de los dedos.

La ignorancia respecto a la función del peso, así como del uso de la potencia muscular en apoyo de dicho peso, y también sobre la importancia del codo y del hombro, como punto de apoyo principal, se ponía de manifiesto cuando las exigencias de la técnica requerían el uso de la muñeca. La acción de la muñeca—flexión y extensión—era *per se*, sin relación alguna con la función accesoria del brazo. Es verdad que a los ejecutantes se les enseñaba mantener el codo firme, pero esto era más bien para aislar del brazo el juego de la muñeca, que para usar el codo

como «fulcro». Por otra parte, esto conducía a mayor rigidez del antebrazo, ya que los músculos de los dedos (flexores y extensores) están en el antebrazo lo mismo que los de la muñeca. Se hacía, pues, sumamente difícil lograr amplios movimientos musculares de los dedos y de la muñeca, a no ser con un excesivo despliegue de fuerza. En cuanto a la soltura y agilidad, las condiciones fisiológicas establecidas resultaban ser un obstáculo serio que sólo podía ser salvado por aquéllos cuyo genio físico sobreponía las actitudes naturales a las condiciones artificiales. No estaba tampoco debidamente comprobado que el movimiento de los miembros tiene su origen en los músculos que actúan distanciados de dichos miembros y las articulaciones no podían funcionar libremente porque estaban entorpecidas por una contracción muscular exagerada que impedía la libertad de movimiento, causando a la vez una irritación interna que a su vez causaba calambres y rigidez.

Los movimientos naturales tampoco habían sido observados, ni aun por grandes ejecutantes como Listz y Tausig, quienes enseñaban según el antiguo método de ejercicio con mano inmóvil, ejercicios del antebrazo (con muñeca firme), etc., aunque se veía que ellos tocaban en forma diferente a la que enseñaban.

Solía decirse de Liszt, por ejemplo, que «sacudía las octavas fuera de la manga», probando con esto que seguramente usaba los músculos del brazo; hecho que cualquiera puede constatar ensayando tal mo-

vimiento de sacudida. Con todo, uno de sus más famosos discípulos era partidario del brazo rígido, al practicar ejercicios de la muñeca, llegando hasta decir que esta era la *única manera de tocar las octavas*, y que así lo enseñaba el propio Liszt. Sin embargo, cuando se le solicitaba una demostración de su teoría haciéndole tocar, en movimiento presto, una escala en octava quedaba anulada dicha teoría al ver como «las sacudía» con el brazo a la manera de Liszt.

La verdad es que toda la enseñanza del piano era mecánica. Los profesores hallaban que practicando constantemente ejercicios con la mano en una cierta posición estereotipada, les era posible adquirir una cierta habilidad automática, especie de falsa acción refleja que les bastaba hasta cierto punto.

Más allá de este punto sólo progresaban los grandes talentos y éstos solamente, porque habían olvidado casi todo lo que se les había enseñado — olvido inconsciente — porque su poder de imaginación e inspiración se transportaba tanto a sus movimientos físicos como a su expresión estética. En verdad, su expresión estética era el resultado de sus movimientos físicos.

Hay que tener presente que la práctica de ejercicios mecánicos no debe, en ningún caso, ser condenada. Es más bien la falta de observación de los movimientos físicos—origen y resultados— y su aplicación lógica, lo que debe ser criticada. El primero de los grandes profesores modernos, en notar los inconvenientes de los antiguos sistemas y el valor de la independen-

cia y soltura fué Deppe, de quien se expresa tan entusiastamente, Miss Amy Fay, en su obra «*Music Study in Germany*». Esta obra debería ser leída por todo estudiante del piano, aunque sólo fuera por su viva y convincente demostración de los errores en los antiguos métodos de dedos rígidos y a la vez para darse cuenta de la ardua tarea que se presenta al alumno que quiere estudiar seriamente los problemas técnicos.

Deppe enseñaba a sus discípulos a colocar los dedos levemente sobre la *superficie* de las teclas y en esta posición ejercitar cada dedo aisladamente sin participación de los demás. Esto puede considerarse como una revelación de la verdad de que es la soltura y no la fuerza lo que debe perseguirse. En los ejercicios de muñeca, Deppe insistía en que esta se mantuviera suelta y que la mano se dejara caer sobre el teclado, por su propio peso. Fué un nuevo paso por el buen camino. A pesar de ello, se puede observar que el sistema de apoyar los dedos sobre el teclado, aunque abolía el sujetar las teclas con los dedos que no estaban en ejercicio, eliminando así la tensión en ese sentido, solamente lograba transportar, la tensión a otra parte de la mano. Es decir, aquella parte que mantiene los dedos firmes impidiendo su caída (los músculos extensores de los dedos). Además, había que emplear cierto poder muscular para conservar quieto el brazo, tanto en los ejercicios de dedos, como en los de muñeca. Esta rigidez era violentamente perturbada al golpear con fuerza la tecla, ya que el

peso del brazo tenía que actuar como fulcro, factor este que, como antes lo hemos constatado, era todavía ignorado por los profesores de piano.

Deppe sentó un hecho inconmovible, desarrollado después por Leschetizky, su legítimo sucesor: la verificación de que los músculos extensores y flexores de los dedos están situados en el antebrazo y no en la mano. Leschetizky enseñaba a sus discípulos a imaginarse que los dedos se extendían hasta la parte superior del brazo y ayudaba así grandemente a suprimir la tendencia de poner rígida la mano. Si a la vez les hubiera enseñado a imaginarse que la resitencia fundamental—el fulcro— está también en el brazo, habría llegado a una solución del asunto que solamente ahora es comprendido. Con todo, su método en lo que se refiere al movimiento de los dedos significaba un positivo avance; aunque todavía era demasiada la resitencia en la mano y en los ejercicios de dedos de los cuales ya nos hemos ocupado. Los dedos que no actuaban oponían una especie de resitencia pasiva al dedo en acción, en un verdadero esfuerzo para impedir que ellos también se movieron por simpatía.

Es indudable que las ideas de Deppe y Leschetizky allanaron el camino para los descubrimientos de Matthey y Breithaupt, quienes — hecho curioso — estaban trabajando contemporáneamente hacia el mismo fin, al igual que Darwin y Wallace en otra rama de la ciencia.

Antes de entrar a analizar los métodos de estas dos eminencias,

debería hacerse mención de una obra notable que hizo su aparición antes que ninguno de los dos maestros mencionados publicaran las suyas. Esta obra es «The Balance of Arm in Pianoforte Playing» por W. Townsend de Edinburgo. Es sorprendente que esta obra no haya sido más divulgada; debe, sin embargo, haber sido conocida en Alemania ya que el propio Breithaupt reconoció su deuda a ella. El autor, en esta obra, aunque sin desarrollar suficientemente su tema, se refirió con claridad al fondo de la cuestión y sostuvo la teoría de que los miembros activos deberían ser mantenidos aparte de la fuente inicial de la potencia motriz y del impulso, permitiendo así conservar su flexibilidad. El no sostuvo bastante la idea de la relajación y fueron Matthay y Breithaupt los llamados a desarrollar, cada uno por su cuenta, y con frecuencia por caminos distintos, el progreso de este gran remedio para la rigidez del movimiento.

Breithaupt, en el prólogo del segundo volumen de su «Die Natürliche Klaviertechnik», menciona la obra de Steinhausen, un fisiólogo alemán que escribió una obra sobre la fisiología del brazo aplicada a la técnica del piano. Desgraciadamente, esta obra no está traducida a otro idioma.

La piedra fundamental de las especulaciones de los dos maestros era el uso del peso en la producción del sonido, y el uso de la relajación, tanto para producir ese sonido como para evitar la rigidez de manos y brazos. Los métodos de ambos eran diferentes. Matthay enseña a sus discípulos a usar el

peso en lo que bien podría llamarse un movimiento pasivo. El produce su sonido por relajación de los músculos que cercan las diferentes partes del brazo. Por ejemplo: el peso del brazo, al ser éste extendido en ángulo recto en relación al suelo, está sostenido por el músculo del hombro en contracción. Al relajarse este músculo, el brazo cae, y cuanto más rápido sea esta caída, tanto mayor será el volumen del sonido. (La rapidez de la caída puede ser controlada de dos maneras: ya sea variando la altura desde la cual el brazo es soltado o bien empleando energía muscular para lanzarlo con ímpetu). El empleo de los músculos del hombro al soportar el peso del brazo, elimina todo esfuerzo del propio brazo, al igual que de los de sus miembros componentes, antebrazo, mano y dedos; y les permite mantenerse en estado de relajación y flexibilidad. En consecuencia, cuando un dedo ataca la tecla en esta forma, su condición no es la de una violenta contracción muscular, preparada para oponerse a la resistencia del teclado. En estas condiciones, el dedo que ataca la tecla está nerviosamente listo para su tarea de selección al atacar la tecla y a la vez está *preparado* para la resistencia por la sensación del brazo que desde atrás ayuda a hacer frente a dicha resistencia. Esta es una demostración de la idea de Deppe de imaginarse que el dedo se extiende a lo largo del brazo. Matthay llevaba su sistema al extremo de emplear el peso de la mano, el peso del antebrazo, y el peso de todo el brazo, logrando variedad de sonido por

medio de estos diferentes grados de peso y también de las variaciones de la rapidez del ataque. Insistía para cada movimiento en la imperiosa necesidad de mantener las manos y brazos en estado de relajación. Es verdad que también hablaba de la necesidad de un momento de rigidez en el instante que el martinete alcanza la cuerda, pero no insistió suficientemente en ello o más bien dicho, no desarrolló su argumento en forma científica y concluyente. Tanta importancia se le dió a la relajación que la necesidad de la contracción fué descuidada. El resultado fué que mucho de los partidarios de Matthay, de acuerdo con la costumbre de la mayor parte de los discípulos de famosos profesores, copiando los defectos de su método antes que sus cualidades, falseaban la teoría de la relajación y su técnica se hacía floja y poco clara con la consecuente falta de nitidez en los detalles.

Otro defecto muy común era el uso «incontrolado» del peso, demasiada insistencia en una completa relajación en vez de una relajación gradual y contrapesada de los músculos, se señala como causa. Como resultado de ello, el sonido era duro. Esta falta de contrapeso era, pues, casi siempre culpable de una ejecución pesada, ya que no había suficiente control en los movimientos coordinados. Una vez realizado el acto de la relajación, se ocasionaba generalmente un solo acto de resistencia en vez de una distribución contrapesada de varias funciones de resistencia con el empleo de diferentes fulcros en combinación. La distribución del

peso para un grupo de notas en los diferentes pasajes se enseñaba seguramente; pero el origen del control de dicha distribución, es decir, la *relajación gradual* de los músculos en suspenso y la justa apreciación de la distancia del tiempo entre la contracción original y la relajación final (esto es, desde el principio del pasaje distribuido hasta el fin) eran comprendidas imperfectamente, si es que no eran omitidas del todo.

Breithaupt se diferenciaba de Matthay, en la cuestión del acto inicial de la relajación, ya que insistía más en la necesidad de una contracción consciente antes de la relajación. Matthay debe haber sabido esto, pero no afirmó con bastante decisión su importancia. El empleo del peso de Breithaupt podría ser calificado más positivo que el de Matthay, por cuanto aquel iba más allá del hombro para la génesis del movimiento y daba más importancia al «lanzamiento» del peso sobre el teclado en oposición a la caída pasiva. La energía era, en consecuencia, mayor en el método de Breithaupt que en el de Matthay. En realidad, aquél era dinámico y éste estático.

Según Matthay, el máximo de sonido era limitado por la cantidad obtenible por el peso y su velocidad desde distintas alturas. Sus enseñanzas comprendían el sistema de utilizar la energía muscular con el fin de aumentar la velocidad del peso y así, por ejemplo, obviar la necesidad de levantar al brazo en alto cada vez que un «ff» era requerido. Pero no solamente estaba su punto de génesis menos atrás de donde lo ubicaba Breithaupt—

y en consecuencia su energía potencial era menor—sino que su impulso se detenía prácticamente en el punto de la génesis. Una vez que la maquinaria era puesta en movimiento, el peso con su propio impulso era dejado caer sin ningún control. Breithaupt abogaba por un completo control físico de la acción generadora; lanzándola en su camino, si pudiéramos decir, con el resultado que la energía tenía mayor ímpetu y también era mayor la precisión del ataque.

En resumen: ambos maestros dejaron una brecha entre la acción generadora y el contacto con el teclado.

Tanto uno como el otro sustentaban la idea de eliminar la rigidez física y en esta forma ambos se acercaban a una solución nerviosa, más bien que física. Matthay con su sistema de la caída pasiva del peso, dejaba una brecha más ancha entre la acción generadora y el contacto, que Breithaupt con su lanzamiento vigoroso de la masa pesada sobre el teclado. Ambos podrían haber actuado en un terreno ideal, si hubiesen abogado por un control *nervioso*, directamente a través del punto de contacto. Tal vez Matthay estaba más cerca de la solución nerviosa, ya que Breithaupt con su vigorosa génesis se inclinaba a prolongar y exagerar la acción física. Esta brecha a no ser que esté controlada dejará algunas imperfecciones; tiene forzosamente que estar bajo control, si se quiere evitar la inseguridad y la falta de limpieza. Es esta cuestión del control nervioso, la que tiene ahora una im-

portancia primordial dado el conocimiento de la teoría de que la técnica es, en último término, un problema mental que allana el camino para una solución de todos los problemas técnicos que el pianista debe encarar.

Antes de abandonar la discusión de los métodos de Matthay y Breithaupt es necesario dejar en claro que ninguno de estos dos maestros, Matthay aun menos que Breithaupt, insistió suficientemente en la necesidad de conocimientos científicos de fisiología, y de las relaciones y coordinaciones de los procedimientos musculares. Tampoco dieron mayor importancia al conocimiento de las leyes de la mecánica en cuanto se concierne a la aplicación de las leyes del «mecanismo de palanca». En cuanto a la fisiología, la falta principal consistía en la incapacidad para darse cuenta de que los dedos, las manos y los brazos se mueven en coordinación y *deben al mismo tiempo desempeñar activa y separadamente sus propias funciones*, dentro del movimiento del brazo entero, y no ser solamente puntales para sostener la acción de su peso. Breithaupt mencionó esta cuestión en su capítulo sobre «La libre oscilación de los dedos», pero sólo lo hizo como por vía de ensayo, temiendo probablemente que la teoría de la aplicación del peso con relajación no se mantuviera, si aquello se llevara demasiado lejos. Si él hubiera abogado por una posición fija, equilibrada y controlada y por último por la relajación, se habría dado cuenta inmediatamente de lo cerca que estaba de la solución natural y fisiológica.

Finalmente, Matthay daba demasiada importancia al mecanismo del piano y no suficiente a la reparación fisiológica de los músculos para manejar dicho mecanismo. Tanto él como Breithaupt, al ocuparse de cuestiones fisiológicas, se concretaron a las condiciones previas al punto de contacto del martinete con la cuerda, omitiendo prestar mayor consideración a las condiciones más allá de ese punto. La intención de ir más allá del punto de contacto, requiere condiciones físicas muy distintas de aquéllas que sólo intentan llegar al punto de contacto. Una comprensión exacta de esto puede dar una mejor idea de lo que realmente significa la relajación. El examen de los dos métodos citados tiene por objeto definir los límites que ambos han alcanzado y allanar el camino para lo poco o mucho que quede por hacerse.

Hay que tener presente que una crítica destructiva de estos dos maestros y sus métodos sería insensata. Ellos han abierto el camino para los estudiosos en forma que no lo ha hecho ninguno de sus precursores. Han revolucionado las ideas de los profesores en todo el mundo y sus descubrimientos son de un valor casi incalculable. Matthay, en verdad, más que Breithaupt ha obligado a los profesores a pensar; les ha hecho observar la estructura del

mecanismo del piano, factor importante para la adquisición de la técnica que hasta ahora había sido descuidado. A la vez ha enterrado para siempre, el espectro del fatal método de enseñansa y práctica mecánica que existió hasta sus días. Los métodos de ambos sufren ahora las consecuencias de la completa revolución que ellos causaron en las teorías sobre técnicas aceptadas hasta entonces, y a que habiendo abolido el antiguo sistema de adiestramiento de dedos y de una atención meticulosa al juego aislado de éstos, hicieron que la ejecución de sus discípulos perdiera forzosamente en claridad y precisión. Contribuye además a esto la pérdida de la facultad de una rápida contracción muscular. Sin embargo, los admirables resultados alcanzados son pruebas suficientes del valor de sus teorías, y más de uno de los mejores pianistas modernos se puede contar entre sus discípulos. Al mismo tiempo, no debe perderse de vista el hecho que los grandes ejecutantes no son sólo grandes debido a la enseñanza que han recibido. Con frecuencia lo son a pesar de ella. Debemos juzgar un método por sus resultados con un alumno corriente y estos métodos modernos no salen siempre triunfantes de la prueba. Los grandes ejecutantes son como ya lo hemos dicho, genios físicos que se dictan sus pro-

pias leyes. Los grandes métodos son el resultado de una observación constante y se ha llegado al punto de percartarse de que estos métodos están basados puramente en movimientos naturales, iguales a los movimientos que ordinariamente se ejercitan en la vida activa, tales como andar, correr, cricket, tennis o cualquiera otra forma natural de esfuerzo físico. Es de desear el conocimiento de los procesos musculares, así como un estudio profundo del maravilloso mecanismo de las manos y brazos, debiendo el fin primordial tender al control mental y nervioso de todos los movimientos de que son capaces.

Al analizar estos movimientos naturales, aplicando a ellos las leyes de la Fisiología y, hasta cierto punto las leyes, de la Mecánica, llegaremos a una mejor solución del problema de la técnica y al mismo tiempo contribuiremos a cimentar las bases sobre las cuales pueden edificar los futuros investigadores.

Thomas Fielden

(Prof. del Royal College of Music de Londres y discípulo de los maestros Matthay y Breithaupt).

(Traducción del inglés del Profesor de piano del Conservatorio Nacional de Música, Sr. Roberto Duncker Lavalle).

