

La interpretación al piano del repertorio original para clave y fortepiano

TEXTO: AMANDA GONZÁLEZ GARCÍA



INTRODUCCIÓN

Actualmente, la interpretación *histórica* de la música está de moda, lo cual ha provocado enconadas polémicas entre los defensores de posiciones restauracionistas, frente a tradicionalistas; de instrumentos originales, frente a modernos. En el mundo concertístico, la posición que se adopta hacia el pasado importa mucho, porque orienta las actividades a desarrollar. Así, desde la perspectiva tradicionalista se considera la transmisión de la obra musical como un proceso gradual y continuo, en el cual lo importante no son las transformaciones que se han ido produciendo en la interpretación, sino la transmisión en sí misma. En cambio, desde la perspectiva de la *recuperación* se percibe que el contacto con el pasado está definitivamente quebrado y que es necesaria una vuelta a las fuentes originales. En este segundo enfoque prima el objeto que se quiere restaurar: la obra musical, entendida como algo que podría recuperarse “tal y como fue”. El material musical, en sí mismo, no predetermina el tipo de perspectiva desde el que se puede abordar; pero no obstante, la disyuntiva ha sido tradicionalmente más notoria en el campo de la llamada *música antigua*, por su mayor lejanía cronológica.

Si esta decisión es importante para cualquier intérprete, en el caso de los pianistas se convierte casi en una cuestión ética. Dentro del vasto repertorio pianístico, autores fundamentales por la cantidad y calidad de su obra para teclado son: Bach, Scarlatti, Haydn, Mozart..., autores que en realidad no conocieron nunca el piano actual, artefacto que se consolida definitivamente (o casi) en los albores del siglo XX. Los pianistas de hoy, por tanto, se hallan más que nunca ante un desafío a la hora de interpretar la música llamada *antigua*, la música que originalmente no fue escrita para el piano, sino para el clave o incluso para el fortepiano. Independientemente de la opción escogida, lo fundamental va a ser la información, que tan a menudo falta a los músicos: “información es poder”. Poder para justificar nuestra elección, poder para tomar decisiones fundamentadas a la hora de interpretar, poder para dar a luz nuestra propia y personal visión de la música del pasado (fig. 1).

CONTEXTO HISTÓRICO Y MUSICAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Estilo

Antes de empezar a hablar del *estilo* de períodos tales como el Barroco o el Clasicismo, es fundamental tener claro dicho concepto, de uso tan frecuente y, sin embargo, tan difícil de definir. A este respecto, me sustento en la idea que del mismo nos aporta Robert Pascall¹, según el cual, el término *estilo*, derivado del latín *stylus* (herramienta empleada para escribir), conlleva la forma en

que se hace un discurso. En el campo que nos interesa, se refiere en particular a la manera en que una obra de arte es ejecutada. En música, el problema radica en la multiplicidad de aspectos a los que se aplica, desde lo más pequeño a lo más grande, y se manifiesta en el uso característico de la forma, la textura, la armonía, la melodía, el ritmo y el *ethos* (factores que *conforman* el estilo); al tiempo que es presentado por personajes

que, a su vez, están condicionados por las circunstancias históricas, sociales y geográficas, además de por los recursos y convenciones interpretativas (factores que *condicionan* el estilo).

La conciencia estilística —que no la conciencia histórica de la música— ha estado presente de forma más o menos constante en la mentalidad de músicos y teóricos musicales a lo largo de todas las épocas, y se concreta, a finales del siglo XIX, en el surgimiento de la Musicología como disciplina. Comprender el estilo, comprender la obra musical en su contexto, nos lleva a una visión más profunda y completa de la música. Se enriquece así nuestra interpretación, sin que ello suponga una pérdida de libertad ni una renuncia a la expresión; más bien, todo lo contrario. Así, en los apartados siguientes se intentará dar una visión sumaria del *estilo* musical de los siglos XVII y XVIII bajo este enfoque.

Factores que condicionan el estilo: la música en el panorama histórico de los siglos XVII y XVIII

El siglo XVII se abre con una crisis económica, demográfica y social, cuyo comienzo se puede fechar con el de la Guerra de los Treinta Años (1618-48), y que cicatriza hacia la segunda mitad del siglo. El concepto unificador que existía hasta entonces en Europa —el de la religión católica romana— ha caducado en el siglo XVI con la Reforma, y es sustituido ahora por un nuevo ideal: la civilización europea. Dicho ideal se fundamenta en una mayor tolerancia religiosa y en la adopción de nuevos valores (confianza en la razón y en la ciencia), que se asentará finalmente en el siglo XVIII en un proceso de reordenamiento ideológico que poco debe ya al ámbito religioso. El centro de gravitación de Europa, en todos los sentidos, se desplaza hacia el norte y hacia el oeste. En cambio, en toda la Europa mediterránea se observa un tremendo retroceso que afecta a todos los ámbitos: político, económico, cultural, científico, etcétera.

El arte musical, como muchas otras disciplinas artísticas, saca partido de la fuerte necesidad de demostrar la autoridad, derivada de la crisis política y económica. La música se convierte en un arte de ejercicio público, en un instrumento ideológico. Surgen las grandes organizaciones, tanto estatales como religiosas (cortes, catedrales...), los primeros conciertos públicos (los más tempranos se remontan a 1672, en Londres)... y, a la vez, el diletantismo musical. Por otra parte, la restricción del mercado editorial provoca una disminución del horizonte histórico para el músico barroco y, aparejados, especialmente para los compositores, una pérdida de autonomía cultural y prestigio social; mientras que, los intérpretes, tienen cada vez mayor reconocimiento, surgiendo en este siglo la figura del *virtuoso*, que perdura actualmente.

Tras este turbulento período, el siglo XVIII es aparentemente una época de equilibrio, optimismo y bienestar; pero en realidad, este Siglo de las Luces esconde una tremenda contradicción entre pensamiento y acción. A pesar de los numerosos cambios políticos, la realidad de la monarquía absoluta seguía presente, lo cual no casaba con la filosofía iluminista en boga. Este desfase desembocará finalmente en la Revolución Francesa. En el terreno cultural, Italia sigue perdiendo su influencia a favor de países como Inglaterra y Francia. En Francia, a pesar de la gran agitación política y social que se vive, hay un gran desarrollo industrial, y, sobre todo, un legado cultural indiscutible del siglo anterior. Por otra parte, Inglaterra es una nación con un potente crecimiento económico, con avanzadas instituciones políticas y con abundantes corrientes científicas y literarias. En la Europa central, surge el joven reino prusiano; el rey Federico II es la encarnación del déspota ilustrado, como persona culta y amante de la música. Viena, y en menor medida Salzburgo, en la vieja Austria, conservan su



Fig. 1. Collage con “Niña al piano”, de Pablo Picasso, y partitura original de la “Invencción” de Bach

carácter cosmopolita. Junto a ellas, debido en parte a la profunda tradición musical luterana, encontramos otros muchos pequeños centros culturales a todo lo largo y ancho de los Estados alemanes; es un anuncio del extraordinario florecimiento de la música alemana durante los siglos XVIII y XIX. Otros centros quizá más secundarios en el panorama musical son: Lisboa y Madrid, los países del Este, y, al otro lado del Atlántico, las ciudades del Norte americano, en rápido crecimiento.

Se puede decir que la internacionalización de la música, y consecuentemente de los estilos, es un hecho. Surge así el oficio de “músico independiente” (ejemplificado en Haydn y Mozart, aunque con diferente suerte), que tiene su público, y los aficionados que aparecían en la centuria anterior siguen acudiendo a los cada vez más frecuentes conciertos públicos, en los que los *virtuosos* demuestran su arte (fig. 2).

Factores que conforman el estilo: los elementos de la música barroca y clásica

El período musical que se ha dado en llamar Barroco se extiende, convencionalmente, entre 1600 y mediados del siglo XVIII. Es una época en la que se producen multitud de cambios e innovaciones; uno de los más llamativos es la disgregación del predominio del contrapunto vocal a *capella*, a comienzos del siglo XVII. Se empieza a plantear así el problema de los diferentes estilos. El maestro de capilla Marco Scacchi expresa en 1643 dicha diferencia estilística al afirmar que los compositores del siglo XVI poseían una sola práctica, la *prima prattica*, en la que el contrapunto musical predomina sobre el texto, y un solo estilo, el eclesiástico, mientras que los compositores del siglo XVII dominan tanto la *prima prattica* o antigua, como la *seconda prattica* o mo-

derna (en la cual se transgreden las reglas del contrapunto clásico a favor de la expresión emocional del texto), y hacen uso de tres estilos: el de iglesia o eclesiástico, el camerístico y el teatral. Por otra parte, en el siglo XVIII se empiezan a mencionar los llamados *estilos nacionales*, que son, por tanto, una característica del Barroco tardío. Se distinguen tres principales: italiano, francés y alemán. Y afectan no sólo a la manera de componer², sino también a la interpretación, a la construcción de instrumentos y, en general, al ideal sonoro. En cualquier caso, la base musical es también nueva: el *temperamento igual*, por el cual la octava queda dividida en doce semitonos iguales. Hoy día lo consideramos natural y evidente, pero lo cierto es que este método ni es natural, ni es el único que ha imperado en la música occidental del pasado. A pesar de que no conserva ninguna consonancia *pura*, su ventaja principal es la posibilidad de modular libremente a todas las tonalidades, lo que permitió el desarrollo, desde los albores del siglo XVIII, del sistema tonal. Se resume éste en el *Traité de l'harmonie* (*Tratado de Armonía*, fig. 3), de Rameau (1722). Surge así un nuevo concepto *vertical* de la música: la armonía, que viene a sustituir a la horizontalidad del contrapunto.

Todo ello repercute en un creciente gusto por la música instrumental, frente al predominio vocal de la época anterior. La notación también se tendrá que adaptar gradualmente a estos cambios, por lo que a menudo, y todavía en el siglo XVIII, encontraremos frecuentes ejemplos de inexactitud en la escritura, especialmente en la instrumental. Ejemplos representativos de la música para clave de esta época son: J. P. Rameau (1683-1764) y F. Couperin (1668-1773) como exponentes de la escuela clavecinística francesa; J. S. Bach (1685-1750) como cumbre tardía del Barroco alemán; y D. Scarlatti (1685-1757) como compositor italiano fundamental en la primera mitad del siglo XVIII. De todos ellos, únicamente la música francesa para clave no ha sido tradicionalmente interpretada al piano, quizá por tener una escritura más específicamente clavecinística.

Por tanto, vemos que ya desde los inicios del siglo XVIII se produce un cambio en la estética musical que progresivamente va a conducir al fin del período musical anterior, el Barroco, y al comienzo de lo que conocemos como Clasicismo. Sin embargo, este concepto no es en absoluto unívoco, ni el cambio se produce de forma tajante. Así, desde 1720 florecen una serie de estilos que se desarrollan paralelamente al Barroco tardío y que sutilmente van a dar paso, ya en el último tercio del siglo XVIII, al estilo clásico propiamente dicho. Se podría decir que las décadas intermedias del siglo XVIII configuran una etapa de “preclasicismo”. En este sentido, el Clasicismo abarcaría los años comprendidos entre 1720 y 1800, o incluso hasta 1827 (año del fallecimiento de Beethoven). De manera más restrictiva, se ha tomado como paradigma del estilo clásico las producciones de J. Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-91), y L. V. Beethoven (1770-1827); o más aún, y para evitar polémicas, únicamente los estilos de madurez de Haydn y Mozart.

El estilo Clásico es un lenguaje universal y accesible: sus compositores siguen la máxima *nasconder l'arte* (esconder el arte), y el aspecto exterior de su música es en principio de una noble simplicidad, frecuentemente engañosa. Sus obras consiguen una irreplicable conjunción entre popularidad y máxima exigencia artística. En ellas, el sistema tonal está ya definitivamente asentado; la armonía de este período no se desarrolló por la invención de nuevos elementos, sino que es la confirmación de algo anunciado. La tonalidad Mayor-menor había quedado establecida como marco estructural en el Barroco tardío, con el acorde tríada de Tónica como punto de referencia y con un sistema bien definido



Fig. 2. “La lección de música” (h. 1662-64), de Johannes Vermeer. El instrumento es un virginal

de posibles enlaces de acordes, lo cual queda ahora establecido con la mayor claridad en determinadas fórmulas: las cadencias. Otra de las diferencias respecto al Barroco tardío es la mayor amplitud de las relaciones tonales, en un proceso de alejamiento tonal gradual que se extiende durante todo el siglo XVIII. Por otra parte, los temas musicales presentan características rítmicas muy definidas, asentándose en motivos sencillos, naturales y plásticos que permiten un desarrollo de interés siempre creciente, y en los cuales la jerarquía de las frases musicales va a jugar un papel muy importante. Especialmente en la música para teclado, donde se utilizan numerosas y muy variadas fórmulas de acompañamiento (por ejemplo, el bajo de Alberti, de Murky, etc.). Los compositores del Clasicismo dan una gran importancia a las diferentes posibilidades dinámicas, tanto a los contrastes instantáneos como a los graduales. Es muy probable que los intérpretes del Barroco hayan utilizado el *crescendo* o *decrescendo* como recurso expresivo, pero no forman parte de la idea compositiva. En el Clasicismo, en cambio, los recursos dinámicos pueden ser una parte esencial de la invención musical, lo cual será crucial en el surgimiento de un nuevo gusto musical que repercutirá definitivamente en el mundo del teclado, hasta entonces incapaz de dinámicas graduales. La música para teclado cobrará un indudable protagonismo a lo largo de todo el siglo XVIII. Dos compositores funda-

mentales en este ámbito son Haydn y Mozart. Ambos han sido tradicionalmente interpretados desde el piano.

ASPECTOS GENERALES EN LA PRÁCTICA INTERPRETATIVA DE LA MÚSICA ANTIGUA

Tras estas breves pinceladas acerca de los estilos Barroco y Clásico, se desarrollan aquí brevemente una serie de cuestiones básicas que todo intérprete se plantea al abordar la *música antigua*, con independencia del instrumento elegido para hacerlo. No pretendemos dar una guía para la interpretación, sino únicamente destacar los aspectos fundamentales que han de ser tenidos en cuenta por el intérprete.

Tempo

Es uno de los aspectos fundamentales de la interpretación y tiene una gran influencia en el resultado musical final. A lo largo de la historia de la música se han llevado a cabo numerosos intentos de medir el tiempo con precisión y se han empleado, igualmente, abundantes términos, a menudo relacionados con el carácter, para tratar de describirlo; pero en suma, el *tempo* es un aspecto tremendamente escurridizo y difícil de definir. Está sujeto a constantes variaciones, que son las que dan vida a la música; desde luego, el *tempo rubato* (literalmente, tiempo robado), no es patrimonio exclusivo de la música romántica, sino que también fue empleado, aunque por supuesto en menor medida, en los períodos Barroco y Clásico. Y en cuanto al *tempo base*, parece que en ocasiones ni siquiera los propios compositores lo tuvieron muy claro.

A principios del siglo XVIII los compositores franceses comenzaron a introducir, cada vez con más frecuencia, indicaciones de tiempo y de carácter; y durante el Clasicismo, los compositores van a anotar más asiduamente los *tempi*, normalmente con el vocabulario italiano (tengamos en cuenta que Italia había sido



Fig. 3. Portada del "Tratado de Armonía", de J. P. Rameau (1722)

NUEVA TARJETA CAJASTUR VISA OPEN
SUMA PUNTOS, GANA MÁS.

Para tener más ventajas. Para hacerte feliz.
 Para sumar puntos. Para disfrutar de regalos.

CONSIGUE TUS DESEOS. Con la nueva Tarjeta Cajastur Open dispones de un crédito mensual tanto para la disposición de efectivo como para pagar tus compras.

DISFRUTA CON LOS REGALOS. Con tu tarjeta Cajastur Visa Open acumulas puntos para acceder a los regalos de nuestro exclusivo catálogo.

ABRE TU CATÁLOGO Y DISFRUTA DE LOS REGALOS

LLAMA AHORA Y SOLICÍTALA **902 105 005**
www.cajastur.es

cajAstur

probablemente el país musicalmente más influyente durante el siglo XVII). Sin embargo, en general estas indicaciones no se pueden tomar más que como aproximaciones; es necesario que el intérprete tenga en cuenta la escritura imperante en la pieza, su forma, finalidad... y, sobre todo, que atienda a su propia sensibilidad musical para poder tomar una decisión con respecto al *tempo*.

Convenciones rítmicas

Actualmente, el intérprete considera *normal* incluir en su ejecución ciertas alteraciones rítmicas no escritas, como por ejemplo el *tempo rubato*. Como hemos dicho, esta práctica ya era común en las épocas estudiadas pero, a la vez, también existían entonces ciertas alteraciones más *radicales* de la escritura original —conocidas y practicadas por compositores e intérpretes— y que no han tenido una continuidad interpretativa hasta nuestros días. Es necesario conocerlas, puesto que sin ellas la ejecución de esta música no respondería realmente a la idea original del compositor, que contaba con que el intérprete las practicara. Aunque afectan fundamentalmente a la época barroca, en algunos casos su empleo se prolongó, y hallamos así ejemplos de estas alteraciones no escritas en compositores del Romanticismo temprano.

Entre dichas convenciones está, por ejemplo, el alargamiento del puntillo (fig. 4); actualmente se entiende que un puntillo alarga la nota precedente el equivalente a la mitad del valor de dicha nota. Sin embargo, en el Barroco esto no estaba tan claro, dependiendo el valor del puntillo, una vez más, del contexto; y era frecuente que el puntillo se acortase, *atresillándose*, o bien que se alargase; siendo especialmente relevante esto último, por ejemplo, en el tipo de composición llamado *obertura francesa*. Otra de las convenciones sería la notación binaria para ritmos ternarios (fig. 5); o, finalmente, las *notes inégales* (expresión francesa que significa *notas desiguales*), cuya práctica consiste en modificar la relación rítmica existente entre dos notas, en principio iguales, alargando el valor de una u otra.

Fraseo y articulación

Preciso es definir estos términos, que a menudo son problemáticos. Según Howard Ferguson³, por frase se entiende una división musical natural comparable a una frase del habla; el fraseo, por tanto, se dedica a mostrar estas divisiones y la relación entre las diversas frases. Por otro lado, el término articulación, comple-

mentario del fraseo, hace referencia a cómo una nota se relaciona con las que tiene al lado, en cuanto a si está unida a ellas o si en alguna medida se separa. El fraseo y la articulación son innatos a todo tipo de música, aun cuando en ciertas épocas no se hallasen indicados, y es por tanto labor del intérprete discernir cuál es la forma oportuna de fraseo y articulación en cada ejemplo musical. En consecuencia, no es más correcta, de hecho a veces es todo lo contrario, una interpretación que siga el texto al pie de la letra. Es necesario, en general, conocer las convenciones articulatorias de la época para no pasar por alto indicaciones de articulación que antaño se daban por supuestas, aunque no se explicitaran.

Es destacable el cambio estilístico que se produce a mediados del siglo XVIII, relacionado, en cuanto al teclado, con el advenimiento del *fortepiano*. Durante el Barroco, la manera de conseguir la acentuación podía ser mediante el énfasis o por medio de la prolongación. Esta última forma respondería a una concepción cuantitativa del ritmo, y va a ser la única posible para los instrumentos de teclado del Barroco (salvando el clavicordio), que no disponen de la posibilidad de variación dinámica. Es la responsable de convenciones rítmicas como las *notes inégales*, por ejemplo. Sin embargo, durante el siglo XVIII surgirá una nueva sensibilidad entre los compositores y el público, caracterizada por la idea de la acentuación y el contraste dinámico, que desterrará la concepción cuantitativa del ritmo en favor de una concepción del mismo relacionada con la dinámica; algo que otros instrumentos, especialmente los de cuerda, habían ya asimilado hacía tiempo. Y esta nueva sensibilidad no encontrará su plena expresión hasta el triunfo del *piano*⁴.

La ornamentación

Se puede considerar una característica propia de la música durante los períodos estudiados incluir ornamentación, del tipo que sea. Escrita o no, siempre dependiente del país y de la época, del compositor concreto e, incluso, de la fuente consultada, lo que siempre debemos tener claro, sin embargo, es, con excepciones, la necesidad de incluir ornamentación. Según C. P. E. Bach, “sin ellos [los adornos], la mejor melodía es vacía e ineficaz, y el contenido más claro se verá empañado”⁵. En cuanto al aspecto técnico, debemos mencionar que la mejor manera de incluir ornamentación en un pasaje es practicar primero los adornos lentamente, definiendo así, a *cámara lenta*, su ritmo exacto, para una vez automatizado esto, poder darle velocidad sintiéndolo ya como una parte integrante de la música, y no como algo externo y dificultoso.

Durante el Barroco existió una gran ambigüedad en cuanto a la práctica de la ornamentación, puesto que no había unificación entre los compositores, ni tampoco un afán de exactitud entre los intérpretes. Sin embargo, podemos usar la clasificación de la escuela ornamentística francesa, que fue la más exhaustiva, para comprender mejor los adornos practicados en la época. A grandes rasgos, se distinguían dos tipos de ornamentación: los adornos esenciales o *agréments* (adornos *estereotipados*, como el trino, la apoyatura, el mordente..., con una representación gráfica concreta y normas de ejecución estrictas), y los adornos arbitrarios u *ornéments*, que son aquellas figuras melódicas demasiado variables como para poder ser representadas mediante un signo. Normalmente en Francia los adornos esenciales se indicaban y no solían incluirse adornos arbitrarios. En Italia, en cambio, se empleaban ambos tipos, pero habitualmente sin indicaciones. En Alemania, especialmente en el sur, fue muy importante la influencia de Italia, por lo que también encontramos ambos tipos de adornos; en el norte, esta influencia se atemperó



Fig. 4. Pieza introductoria de la “Partita n.º 4”, BWV 828, de J. S. Bach



Fig. 5. Courante de la “Suite Francesa n.º 4”, BWV 815, de J. S. Bach

un poco, siendo la tendencia creciente escribir con cuidado todos los detalles de ornamentación. Existiendo una notación relativamente completa de la ornamentación, como es el caso de Bach (fig. 6), podemos ejecutar perfectamente la mayor parte de sus obras sin necesidad de introducir nuevos adornos. El caso de Scarlatti es algo diferente debido a la escasa documentación que existe referida a su ornamentación pero, aun así, tampoco es imprescindible añadir nuevos ornamentos.

No será hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando los tres focos principales de teoría y práctica ornamental (francés, alemán e italiano) se unan en una suerte de concordancia, apoyada en la adopción por parte de los alemanes, con la figura de C. P. E. Bach y su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de tecla*, 1753) (fig. 7), del complejo sistema de símbolos de la escuela francesa. Es general la tendencia a anotar cada vez con más precisión los detalles interpretativos de las composiciones, debido en parte al exceso de libertades que se toman algunos intérpretes, pero también por los propios cambios estilísticos que están teniendo lugar. Así, Charles Rosen, hablando sobre el surgimiento de la forma *sonata*, dice, “la idea de la recapitulación como reinterpretación dramática de la exposición, ataca en su misma raíz a la práctica de la decoración: la propia estructura asume así la función de los adornos improvisados”⁶. Aunque sigue existiendo un cierto margen de introducción de ornamentación improvisada, lo normal será un uso preciso, exacto, de un mínimo de signos. Esto se traduce en una limitación de la libertad del intérprete, y quizá es entonces cuando empezamos a echar de menos esa cierta *imprecisión* barroca que tanto margen dejaba a la creatividad personal, siempre por supuesto que se conociera el estilo. No obstante, la música del Clasicismo también plantea retos en cuanto a ornamentación escrita, puesto que, aunque hay menos variedad de ornamentos, a veces son difíciles de interpretar. Haydn y Mozart son los representantes de una práctica ornamentística propia, característica de la fusión de estilos propia del Clasicismo. A pesar de que se pueden dar una serie de patrones comunes a Haydn y Mozart, hemos de tener en cuenta algunas diferencias existentes entre ambos autores. Haydn era más *descuidado*, especialmente



Fig. 8. Reproducción de un clave

en las primeras épocas; en cierta medida su ornamentación se puede entender dentro de la libertad imperante en el período barroco anterior, siendo la excepción las sonatas de la última época. Mozart es más ordenado, y emplea los distintos adornos con más coherencia.

ASPECTOS CONCRETOS EN LA INTERPRETACIÓN AL PIANO DE LA MÚSICA ANTIGUA

A largo de la historia comprobamos que se produce una asombrosa y continua ampliación de medios en lo referente a los instrumentos de teclado, de forma que compositores e intérpretes hubieron de acoplarse al aumento paulatino de sus dimensiones, sonoridad, extensión de su teclado y resistencia de sus teclas. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII tres grandes familias de instrumentos de teclado dominaron el panorama musical europeo: el clave (cuerda pinzada), el clavicordio (cuerda percutida) y el órgano de iglesia (viento). El clavicordio permitía al intérprete efectos de extrema sutilidad al poder actuar directamente sobre la cuerda mientras la tecla se mantuviera pulsada. Era posible así hacer dinámicas y gradaciones sonoras, e incluso se podía producir un efecto de *vibrato* (el *Bebung* de C. P. E. Bach); el problema de este instrumento era su falta de potencia, que lo confinó al ámbito doméstico. El clave (fig. 8), en cambio, tiene un timbre mucho más sonoro y penetrante que el del clavicordio pero, como contrapartida, no posibilita el *vibrato*, ni tampoco proporciona cambios graduales o constantes de dinámica. Esta última *carencia* se enmascaraba de diferentes formas: la escritura suele ser característica, enfatizándose las posibilidades expresivas tanto del ritmo como de la ornamentación; a menudo, además, aparecen pasajes muy contrastados en cuanto a densidad, lo que puede simular un contraste dinámico.

Desde finales del siglo XVII se trabaja en la creación de un instrumento que uniera la fiabilidad mecánica del clave con las posibilidades expresivas del clavicordio. Surge así el *fortepiano* (fig. 9), que entre 1740 y 1790 se impone sobre ambos instrumentos, como consecuencia del ya comentado cambio en la estética musical. De hecho, el instrumento recibe su nombre por su capacidad de gradación sonora: es la abreviatura de *gravicembalo col forte e piano*. A finales del siglo XVIII este nombre se verá sustituido por el de *pianoforte*, o su abreviatura: *piano*. Vemos, por tanto, que el surgimiento del *fortepiano* es asimismo la génesis del piano actual, siendo los límites entre ambos instrumentos difíciles de establecer, aunque tradicionalmente se ha considerado ya propiamente piano al instrumento del Romanticismo. Sin embargo, es curioso observar que la etapa final de evolución del piano como instrumento, con las características básicas que conocemos hoy día, se produce a inicios del siglo XX, de forma que gran parte de la literatura para piano ha sido en realidad concebida para un piano muy diferente del piano actual. Se po-



Fig. 6. Aria de las “Variaciones Goldberg”, BWV 988, ejemplo de la cuidadosa anotación de la ornamentación en Bach



Fig. 7. Portada del tratado ornamentalístico de C. P. E. Bach



Fig. 9. Reproducción de un fortepiano vienés

dría concluir que el pianista actual no posee, de forma estricta, más repertorio específicamente propio que el escrito para el piano durante el siglo XX, ya que el piano actual sólo se configura definitivamente en este siglo. Así, la interpretación al piano de cualquier repertorio anterior es una suerte de *transcripción*, ya que en cualquier caso las características del teclado para el que fuera compuesto dicho repertorio van a ser muy diferentes de las que posee el piano moderno. Lo cual pone de relieve la necesidad de conocimiento; conocimiento no ya sólo de los instrumentos originales para los que fue compuesta la música, sino también de los criterios estilísticos que llevaron a los compositores a optar por cierto tipo de escritura para ese instrumento, e incluso de los criterios técnicos con los que era interpretada esa música. Así, como dice Thurston Dart: “Cada instrumento debe ser fiel a sí mismo y no debe intentar imitar a los demás (...). Las interpretaciones deben estar también en el estilo; han de estar iluminadas por un conocimiento lo más exhaustivo posible de cuestiones específicas relativas al fraseo, la ornamentación y el tempo, que estuvieron asociados a la música cuando se oyó por primera vez. El intérprete tiene pleno derecho a decidir por sí mismo si prefiere olvidarse de algunas de estas cuestiones, pero por lo menos debe ser consciente de que en su día existieron y de que en algún momento se consideraron un elemento esencial de una buena interpretación”⁷.

Sólo así, con una mente abierta y sensible, y disponiendo de la máxima información posible, podrá el intérprete actual dar vida a las partituras que nos llegan de épocas en las que el piano actual era sólo una utopía, sin traicionar al mismo tiempo la naturaleza de este instrumento.

La dinámica

La problemática asociada a la cuestión de la dinámica es distinta en el caso de Bach y Scarlatti, y en el caso de Haydn y Mozart, dado que estos últimos llegaron a conocer y a emplear *fortepianos* que incluían la posibilidad de gradación dinámica, a diferencia del clave. No obstante, no hay que olvidar que la primera época productiva de Mozart, y gran parte de la producción de Haydn, la crean sobre el clavicémbalo, al igual que ocurre con las 555 sonatas de Scarlatti y con muchas de las obras de Bach modernamente interpretadas al piano. El resultado es la escasez de indicaciones dinámicas durante el Clasicismo, especialmente en la primera época; y la prácticamente total ausencia de ellas en el Barroco, refiriéndonos siempre, claro está, a la música para teclado, en la cual primaron durante mucho tiempo aspectos como la ornamentación o la articulación a la hora de conseguir una mayor expresividad.

Esto no significa, no obstante, en ninguno de los dos casos, que los compositores desearan que sus obras se interpretaran con un nivel dinámico uniforme. Sería absurdo en la música vocal, y también en la mayoría de instrumentos, incluido el clavicordio. En cambio, el clave no disponía de esta posibilidad, pero al interpretar al piano la música escrita para clavicémbalo, sería igualmente absurdo, e imposible, limitar la gama dinámica del piano a la del instrumento de cuerda pinzada; además, éste disponía de una serie de recursos para *simular* dinámicas, lo cual nos hace pensar que los músicos *querían* que hubiese diferencias dinámicas también al teclado. Por ello, intentaremos encontrar estas dinámicas no indicadas, que podemos después traducir en el piano. Esto es más notorio aún en la música escrita originalmente para fortepiano que, a pesar de sus diferencias con el piano actual, incluye ya la posibilidad de gradación dinámica. Sin embargo, a la hora de *traducir* indicaciones hay que valorar las diferencias existentes entre el antiguo instrumento y el piano actual; el timbre de los primeros fortepianos es en ocasiones más parecido al de un clave que al del moderno piano, y no tiene desde luego la potencia sonora ni la extensión dinámica de este último.

El uso del pedal

La interpretación de todos estos autores sería justificable históricamente sin el empleo de los pedales, pero consideramos que éstos constituyen un recurso esencial del piano actual y que despreciarlo por sistema sería traicionar la naturaleza propia de este instrumento, así como negar una posible fuente de enriquecimiento musical, apoyándose en estériles y eruditos razonamientos.

El proceso más seguro para llegar a un uso adecuado del pedal de resonancia en la música de Bach y Scarlatti es estudiar la obra sin pedal, buscando lograr sin él la realización de la articulación y fraseo que se consideren adecuados. Una vez conseguido esto, podremos incorporar toques de pedal, sólo para lograr efectos de color, sin miedo a estar empleándolo de forma anacrónica. El pedal izquierdo es menos problemático puesto que, aunque tampoco existía originalmente en los claves, su efecto es tan solo tímbrico, no articulatorio, de forma que incluso se podría emplear en ocasiones para diferenciar pasajes en los que se indican diferentes registros del clave.

El Clasicismo es la época del surgimiento del fortepiano, instrumento que dispone ya de mecanismos equivalentes a lo que hoy son el pedal de resonancia y el pedal izquierdo. Por tanto, la problemática en este caso no es tanto la justificación histórica del uso del pedal como la cuestión de dónde y con qué fin aplicarlo; tendremos que tener en cuenta tanto las indicaciones de pedal



Figs. 10a y b. En una de las últimas sonatas para teclado de Haydn, concretamente en el primer movimiento de la "Sonata en Do mayor", Hob. XVI/50 (b. 1794), encontramos dos indicaciones de pedal derecho (*open Pedal*). Aunque no está totalmente probado que provengan de su mano, en cualquier caso, su interpretación en el piano actual no puede ser literal

que incluye Haydn (figs. 10a y b), como el uso probable que tanto Haydn como Mozart, aunque no anotaran, seguramente hacían de él. Un segundo factor a considerar es que el instrumento de que disponemos hoy día es infinitamente más *resonante* que el fortepiano del siglo XVIII, por lo que habrá que hacer una *adaptación* del empleo del pedal, casi siempre en el sentido de un uso más sutil, para conseguir unos efectos similares. Por otro lado, está el posible empleo del pedal como recurso tímbrico en el piano moderno, que lo puede acercar en ciertos momentos a la sonoridad del instrumento original. Así como en la música del Barroco este último es el único uso posible del pedal, puesto que originalmente no existía este mecanismo, en la música *clásica*, en cambio, complementa al *uso original* mencionado en primer lugar. En cuanto al pedal izquierdo, los fortepianos de la época contaban con un mecanismo móvil similar al pedal izquierdo actual, pero los manuscritos de Haydn y Mozart no incluyen ninguna indicación al respecto. No obstante, se puede suponer que ambos estuvieran familiarizados con el efecto y que de hecho lo emplearan.

La digitación

Es interesante conocer los sistemas de digitación empleados por los autores en la ejecución de sus obras, aunque su aplicación literal hoy día por parte de los pianistas no tendría sentido, sí en cambio es útil su conocimiento, puesto que nos ayuda a comprender mejor las características propias de la música a la cual se aplicaban (articulación, sonido...). Bajo este ideal podremos buscar con mayor fundamento el equivalente moderno de digitación para la interpretación al piano de este tipo de repertorio. En este sentido, comenta Howard Ferguson⁸ que uno de los objetivos principales de una buena digitación es evitar un movimiento innecesario de la mano; pero, por otro lado, que hay que prestar también atención a qué digitaciones, aún menos estáticas, pueden ayudar mejor a destacar características de la música como la articulación. Por tanto, estos dos criterios complementarios, a veces incluso contrarios, deberán estar siempre presentes en nuestra mente al digitar. Y de ellos se deriva que, en caso de tener que hacer forzosamente algún desplazamiento, éste debería ayudar a resaltar la articulación, no a contradecirla.

La técnica

Al igual que ocurría bajo el epígrafe anterior, nos encontramos aquí con un aspecto muy particular dentro del ámbito del conocimiento histórico y musical, que si bien no se espera que el intérprete actual reproduzca, sí debe conocer, al menos a grandes

rasgos. Cada solución técnica se corresponde no ya con el instrumento histórico sobre el que fue ideada, sino con la postura estética de la música en ese momento. Por ello, es interesante tener una visión general de la técnica empleada por los autores (figs. 11 y 12): la *Ur-Technik* (técnica original), como la llama Luca Chiantore. Esto nos ayudará a comprender mejor cómo era el resultado sonoro final, aunque desde luego no sea ni posible ni recomendable, en la mayoría de los casos, practicar estas fórmulas técnicas en el piano actual. Vemos así que, una vez más, la interpretación al piano de estos repertorios se convierte en una suerte de transcripción en el aspecto técnico. Así, nos encontramos con relativa frecuencia pasajes que si bien hubieran resultado al menos no excesivamente complicados en el clave o en el fortepiano para el cual fueron compuestos, son enrevesados, en cambio, interpretados sobre el pesado teclado del piano. Es el caso de determinados pasajes rápidos, o de algunas piezas muy ornamentadas, como la *Giga* de la *Suite inglesa n.º 6*, BWV 811, de Bach, o bien ciertos recursos como las octavas en *glissando* que encontramos en la *Fantasia en Do mayor*, Hob. XVII/4, de Haydn.

CONCLUSIONES

Con el fin de comprender el significado de lo que vamos a interpretar, la perspectiva recuperacionista tiene mucho que aportarnos (fig. 13), en el sentido de conocimiento. Actualmente, por supuesto, hemos perdido la tradición interpretativa original relativa a la música de siglos pasados, pero a cambio disponemos de muchísima información. En ocasiones, demasiada. Si tenemos interés, nos aporta el poder, la paciencia y los criterios de selección adecuados para reconstruir la época en que la música era interpretada; y esto nos puede dar una visión incluso más amplia que la que tenía el intérprete coetáneo, cuyo horizonte era, como ya vimos, a veces muy restringido. No obstante, hemos de tener siempre en cuenta que la información no ha de ser una atadura, sino que debe, en cambio, proporcionarnos los recursos para una interpretación más libre. Ni siquiera en la época las interpretaciones eran cerradas; es más, admitían muchísima más variedad que hoy día, lo cual concede muchas opciones a la creatividad. Al recuperar estos repertorios no debemos permitir que un exceso de erudición provoque una muerte interpretativa de la obra. Ante todo, debe primar la música y nuestro sentido musical. Esta música es tan rica que, siempre y cuando se mantenga el respeto al original, resulta convincente con la estética que sea. Un exceso de celo sólo nos llevaría a posiciones estériles, por imposibles y utópicas. Lo mismo sucede con el instrumento; consideraremos el empleo del piano para la interpretación de estos repertorios no como "un mal menor", sino como una opción interpretativa muy válida y que incluso puede llegar a enriquecer tremendamente la música interpretada.

Hoy día gozamos del privilegio de disponer de muchísimas opciones, que no tienen por qué ser excluyentes: como melómanos, nos abren incluso la posibilidad de elección. Me gustaría reproducir aquí las emocionantes palabras de Luca Chiantore al respecto: "A Horowitz le encantaba mencionar un viejo proverbio chino que se adapta a la perfección a la peculiar condición del intérprete moderno: 'No intentes seguir las huellas del maestro; busca lo que él ha buscado' (...). Nunca lo olvidemos: la interpretación *correcta* no existe. Existen, como mucho, interpretaciones *convincientes*, interpretaciones que llegan a ofrecer al público respuestas creíbles a los interrogantes que contiene la partitura. Cuanto más amplio sea ese público, de más *grande* podrá tildarse una interpretación; pero todas las respuestas merecen el mismo



Figs. 11 y 12. Observando los retratos de algunos compositores, como éstos de D. Scarlatti, junto a un clave, a la edad aproximada de 50 años, firmado en torno a 1735 por Domingo Antonio de Velasco; o el de W. A. Mozart en el lienzo "La familia Mozart" (b. 1780), de Johann Nepomuk della Croce, podemos estudiar las características morfológicas y posición al teclado de sus manos, lo cual nos da indicios sobre la técnica pianística que empleaban estos músicos



Fig. 13. Wanda Landowska fue una de las pioneras en la tendencia recuperacionista, rescatando el clave del olvido

respeto, siempre y cuando sean justamente eso: respuestas, y no simples frases pronunciadas por imitación, desconociendo su significado. Por ello, el estudio de la historia de la interpretación es una auténtica lección de vida, un ejercicio de tolerancia (...). Los intérpretes hemos de encontrar nuestras propias respuestas: respuestas subjetivas y nunca objetivas que hablen de nuestra capacidad de entrar en contacto con la sensibilidad de los grandes genios del pasado"⁹.

Por último, sólo nos queda una tarea: sentarnos al piano e interpretar la música. Es un reto tremendo, pero también un privilegio y, como tal, debemos de afrontarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- BASSO, Alberto: *La época de Bach y Haendel*, en *Historia de la música*, Madrid, Ediciones Turner, 1986, vol. 6.
- BIANCONI, Lorenzo: *El siglo XVII*, en *Historia de la música*, Madrid, Ediciones Turner, 1986, vol. 5.
- DONINGTON, Robert: *The Interpretation of Early Music*, London, Faber & Faber, 1989.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier: *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, Alianza Música, 1992.
- KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza Música, 1985.
- LAWSON, Colin/STOWELL, Robert: *La interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza Música, 2005.
- NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- PESTELLI, Giorgio: *La época de Mozart y Beethoven*, en *Historia de la música*, Madrid, Ediciones Turner, 1986, vol. 7.

NOTAS

- 1 PASCALL, Robert: «Style», en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 18, pp. 317-321.
- 2 Se podrían destacar características propias de cada uno de ellos, como la tendencia al virtuosismo instrumental en el estilo italiano, o la gran sutileza rítmica propia del francés; el estilo alemán, por su parte, es un estilo mixto que se convertirá en el lenguaje de transición hacia la época preclásica.

- 3 FERGUSON, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*, Madrid, Alianza Música, 2006, p. 67.
- 4 Hasta el triunfo del piano, y no digamos del fortepiano, puesto que aún en la segunda mitad del siglo. XVIII encontramos dos tendencias enfrentadas, tanto en relación al tipo de fortepiano como a la estética aparejada. Así, por un lado, C. P. E. Bach, la escuela vienesa y Mozart, que seguirán abogando por la limpieza de la articulación y la pureza de la pulsación, como reminiscencias del período anterior; y por otro, la escuela inglesa, con Clementi a la cabeza, que propone una profundidad de ataque y un *legato* como expresión de cantabilidad, que responde ya a nuevas concepciones y que, como sabemos, tendrá su continuidad en el siglo siguiente.
- 5 BACH, C. P. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753 y 1762, 2 vols. (Trad. ing.: New York, 1949).
- 6 ROSEN, Charles: *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 117.
- 7 DART, R. Thurston: *The Interpretation of Music*, London, Hutchinson, 1954, pp. 166-167.
- 8 FERGUSON, Howard: *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*, Madrid, Alianza Música, 2006, p. 98.
- 9 CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 572-573.



MUSICALVILA
 INSTRUMENTOS MUSICALES
 PIANOS • ÓRGANOS • PARTITURAS



Arquitecto Reguera, 11 • Tel: 985 24 36 51 • Oviedo - E-mail: musicalvila@wanadoo.es