

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

4

3

5

LA LITERATURA PIANÍSTICA PARA LA MANO IZQUIERDA SOLA

DANIEL MORO VALLINA



Debido a la importancia que se le ha dado a lo largo de la Historia de la Música para piano a la mano derecha, el repertorio para la mano izquierda sola siempre fue considerado como algo secundario, y se trató de manera separada e independiente dentro del aprendizaje general pianístico; era un repertorio sólo encomendado a estudiantes o pianistas muy avanzados, y en cierta medida el público que asistía a los conciertos lo consideraba como una variedad de carácter exhibicionista, del virtuosismo por el virtuosismo. Sin embargo, el hecho de que pianistas sin ningún impedimento físico en la mano derecha se especialicen en este repertorio supone un gran gesto de humildad: el reto de renunciar a la gama sonora y a las posibilidades técnicas que ofrece la unión de ambas manos en virtud de la elección de un camino difícil, la búsqueda del máximo nivel técnico y musical... con sólo una mano.

Con la invención del pedal de resonancia en el piano se consiguió la manera de mantener distintas notas mientras la mano actuaba en otras regiones del teclado. Esto condujo a un sinfín de nuevas posibilidades técnicas y expresivas, y supuso una de las razones fundamentales del nacimiento de la literatura para la mano izquierda: la ilusión sonora de que el intérprete está tocando en varias zonas del teclado al mismo tiempo con las dos manos, cuando sólo hay una. Ésta fue sin duda la esencia de la creación de dicha literatura. Además, este repertorio surgió debido a dos principales causas. Por un lado, la necesidad de una escritura para pianistas que habían sufrido una pérdida parcial o total de la mano o el brazo derecho —quizá el austriaco Paul Wittgenstein fue el más famoso de todos ellos—, o un repertorio para estudiantes que presentaban lesiones o traumatismos en la mano derecha. Por otro lado, influyó en gran medida la superación técnica y expresiva de todos aquellos compositores que, sin haber sufrido ningún accidente, intentaron superar sus propios límites dedicando su atención a una sola mano. El triunfo de esta superación dependía tanto de la imaginación y pericia del compositor (ya fueran obras propias o transcripciones), como del propio entendimiento de lo que significa contar con una limitación de cinco dedos para dar la impresión de que se está tocando con diez. El gran pianista, transcriptor y compositor Leopold Godowsky (1870-1938), representa sin duda la culminación de este arte. Sus composiciones, arreglos y paráfrasis son tan geniales y convincentes que la ilusión de estar tocando con las dos manos es perfecta.

Godowsky, quien ya a finales de 1910 era conocido y admirado en las principales salas de conciertos de América, Canadá y Europa, defendió el papel de la mano izquierda en el piano, destacando que el pulgar de la izquierda era el dedo más fuerte de ambas manos y que es el más indicado para ejecutar una melodía *cantabile* de forma expresiva e intensa —piénsese en lo conveniente de realizar con el pulgar la melodía descendente al comienzo del *Valle de Obermann* de Liszt, por ejemplo—. Godowsky consideró asimismo que la mano izquierda era más elástica y flexible que la derecha, y también que sus músculos eran y son más fácilmente educables, pues han tenido que trabajar menos en la gran mayoría del repertorio para ambas manos, debido a que los pasajes más complejos técnicamente se han encomendado casi siempre a la derecha.

Las transcripciones que Godowsky realizó de los estudios *Op. 10* y *Op. 25* de Chopin están consideradas como uno de los mayores logros en el campo de la transcripción musical. Todos ellos muestran una complicada y densa polifonía, en la que cada voz requiere una forma precisa y definida; así mismo, presentan importantes problemas técnicos, con abundantes polirritmias y movimientos rápidos y extensos, además de exigir una agilidad digital extrema.

La colección está integrada por 48 versiones (22 para la mano izquierda sola) que engloban los 24 Estudios, los tres *Estudios compuestos por el método de Moscheles y Fétis*, y dos últimas versiones consistentes en combinaciones de dos estudios en uno, para ambas manos: en la primera, por ejemplo, Godowsky utiliza el diseño en tresillos del *Op. 10, n.º 5*, y los grupos de cuatro semicorcheas –dos octavas ligadas y dos picadas– del *Op. 25, n.º 9*, intercambiando los diseños de una mano a otra; y en la segunda combina los acordes arpegiados del *Op. 10, n.º 11*, con los breves grupos articulados de dos semicorcheas-corchea, pertenecientes al *Op. 25, n.º 3*. En muchas ocasiones, cada estudio aparece tratado de diversas formas: el *Op. 10, n.º 5*, por ejemplo, contiene 7 versiones diferentes tratadas mediante modificaciones técnicas o intercambio de la línea musical de la mano derecha por la izquierda, y viceversa; en la última, para la mano izquierda sola, el autor es consciente de la complejidad de adecuar para una sola mano dos estructuras tan distintas: un movimiento perpetuo en tresillos a gran velocidad con una serie de acordes en *stacatto*. Así, reduce estos últimos a una o dos notas básicas que sirvan para definir los distintos grados y las diferentes tonalidades por las que pasamos; por otro lado, también rebaja la indicación metronómica. En la figura 1 aparece un ejemplo de uno de los pasajes más difíciles, hacia el final del *Estudio*.

Todos los estudios, según el autor, se pueden dividir en siete categorías distintas: transcripciones estrictas, donde están la mayoría de las versiones para la mano izquierda sola; transcripciones libres; inversiones, donde se explota la dirección del diseño principal del estudio a la inversa; variaciones libres; combinaciones de dos estudios, como la serie llamada *Cantus firmus*, donde la mano izquierda toca el diseño original de la derecha, y viceversa; y metamorfosis, donde, salvo la estructura, todos los demás elementos del estudio cambian. Antes de cada uno de ellos, el autor escribe un prefacio en el que explica la estructura y dificultades técnicas específicas de cada variación del estudio, además de una serie de ejercicios puntuales para practicar dichas dificultades.

Muchas de las transcripciones aparecen escritas en otra tonalidad, especialmente las de la mano izquierda. Godowsky elige tonalidades con muchos bemoles o sostenidos, pues al haber más abundancia de teclas negras los dedos pueden correr con mayor facilidad. Por ejemplo, en el *Op. 10 n.º 1*, en vez de Do mayor aparece escrito en Re bemol Mayor. Esta tonalidad permite que la superficie de contacto de los dedos sea mayor, con una posición más plana y estirada. El diseño de la mano derecha del *Estudio* original (arpeggios ascendentes y descendentes de cuatro octavas de amplitud) se mantiene en la izquierda, pero al contrario que en el original, Godowsky cambia las notas en cada uno de los grupos de cuatro, formándose distintas posiciones. Además, mantiene tenidas las segunda y cuarta notas de cada grupo para el arpeggio ascendente, y en el descendente, las primera y segunda. Gracias a esto se crean, amén de una voz paralela, precisos puntos de referencia y de apoyo para la ejecución de cada arpeggio (fig. 2).

“

El gran pianista, transcriptor y compositor Leopold Godowsky, representa sin duda la culminación de este arte. Sus composiciones, arreglos y paráfrasis son tan geniales y convincentes que la ilusión de estar tocando con las dos manos es perfecta



Fig. 1.

Studien über die Etüden von Chopin, Op. 10, n.º 5, de Godowsky, cc. 63-69



Fig. 2.

Studien über die Etüden von Chopin, Op. 10, n.º 1, de Godowsky, cc. 1-2

La causa de que a lo largo de la historia se crearan más obras para la mano izquierda sola que para la derecha la encontramos en que la izquierda, aunque anatómicamente idéntica a su contraria, está mejor dispuesta para tocar el más común de los diseños musicales, en esencia, un tema o melodía principal, que lo realizaría el pulgar y, ocasionalmente, el índice; y un bajo o acompañamiento armónico, destinado al corazón, anular y meñique. Este diseño musical, repetidísimo durante el Clasicismo y en muchos casos en el Romanticismo, se adecuaba mejor a la mano izquierda debido a que la melodía ha de destacarse por encima de todo, con el pulgar como el dedo más fuerte de ambas manos, y los demás dedos, más débiles, realizan el acompañamiento con menor intensidad sonora. Uno de los mejores ejemplos escritos en esta forma es el *Preludio Op. 9, n.º 1* de Scriabin, única obra del compositor para la mano izquierda (fig.3).

Al enfrentarnos con las obras de este específico repertorio, siempre se tenderá a querer tocar más fuerte, imitando la sonoridad de las dos manos, por lo que la mano izquierda es más vulnerable a producir sonidos estridentes. Por otro lado, la interpretación con una sola mano es, al contrario de lo que se piensa, más difícil de realizar que con las dos, ya que exige un mayor control y esfuerzo psíquico para dominar las dinámicas, la continuidad de la línea melódica y, en general, todos los detalles técnicos, pues todo permanece al descubierto y no hay un momento de respiro. Al tocar con ambas manos, una siempre estará subordinada a la otra, y se podrán disimular mejor aquellas dificultades técnicas o referidas al sonido que no estén dominadas.

El papel de la mano izquierda a lo largo de la historia pianística

Antes de la invención del *pianoforte* por Cristofori en 1709, hubo un conjunto de piezas en el período Barroco que se podían interpretar tanto con la mano derecha como con la izquierda. La importancia que se le concedía a las dos manos era idéntica desde el punto de vista técnico y expresivo, de acuerdo con dos de las formas musicales más cultivadas de ese período: la “invención” y la “fuga”. De aquí surge uno de los principios fundamentales a la hora de estudiar las obras para la mano izquierda: la mano debe presentar un potencial expresivo y sonoro similar al que se podría conseguir con la derecha. En muchos pasajes de algunas obras de J. S. Bach, tales como la *Obertura francesa*, las *Invencciones* y *Sinfonías*, o las *Variaciones Goldberg*, la dificultad es idéntica para ambas manos. Carl Philipp Emanuel Bach marcó el principio de la didáctica para teclado a manos separadas con su *Klavierstucke* para la mano derecha e izquierda y su *Ensayo sobre el arte de tocar instrumentos de teclado*, escrito entre 1753 y 1762. Esta última obra, formada por ejercicios técnicos como escalas, intervalos o arpeggios, fue la primera que ofreció, para las escalas en la mano izquierda, la posibilidad del paso del pulgar, a la vez que éste servía como punto de apoyo y eje de la mano. Anteriormente, en uno de los primeros tratados para instrumentos de teclado, el *Transilvano* de Diruta, se utilizaban secuencias tales como 4-3-2-3-2-3-2, lo que demostraba la concepción, tan distinta de la actual, que se tenía acerca de los llamados “dedos buenos” y “dedos malos” para la digitación pianística.

El *Solfegietto*, escrito originariamente por Carl Phillippp y transcrito por A. R. Parsons para una sola mano, supone un buen ejercicio técnico para la mano izquierda, formado fundamentalmente por un *moto perpetuo* de semicorcheas donde se trabaja una ejecución puramente digital, con una articulación e independencia de cada una de las notas muy acusadas.

En el período Clásico no encontramos ninguna obra específica para la mano izquierda, ya que era la derecha la que se encargaba de la melodía principal mientras la izquierda funcionaba como sostén armónico, en muchas ocasiones demasiado simple para un desarrollo de las peculiaridades técnicas de dicha mano. Sin embargo, como ya hemos mencionado, este principio de melodía con acompañamiento dio pie a la forma más extendida entre los compositores que se han dedicado a este repertorio.



Leopold Godowsky

Fig. 3.
Prélude, Op. 9, n.º 1,
de Scriabin, cc. 4-7



Muchos de los compositores del período Romántico vieron en las obras para instrumentos solistas de los siglos XVII y XVIII una gran fuente de inspiración, siendo las *Sonatas para violín* o las *Suites para cello* de Bach excelentes ejemplos para la realización de numerosas transcripciones o paráfrasis. Un buen ejemplo sería la transcripción que J. Brahms realizó en 1877 a partir de la *Chacona* de la *Segunda partita para violín* de Bach, una de las obras más conocidas e interpretadas del repertorio. Se trata de una transposición literal del original violinístico, escrita en forma tripartita, en tres bloques de variaciones: 32 en Re menor, 19 en mayor, y 12 en menor, siguiendo el mismo modelo armónico del tema del comienzo. Éste, escrito en amplios acordes en tres por cuatro, establece en los cuatro primeros compases el esquema armónico básico del bajo de “chacona” barroco. Brahms somete el tema a numerosas variaciones en el ritmo, apareciendo por ejemplo en el compás 25 un diseño en corcheas, después en semicorcheas, y más adelante intercalando escalas ascendentes y descendentes de fusas. También aparecerá un nuevo diseño en seisillos que divide la línea melódica anterior en dos planos sonoros distintos: el tema principal en la primera nota de los seisillos, mientras las demás van formando un *ostinato* como acompañamiento. Pero quizá el pasaje que más nos recuerde a la escritura para un instrumento de cuerda se da a partir del compás 168, ya en Re mayor, formado por notas dobles y acordes repetidos en picado-ligado, acompañado de cuatro notas repetidas en el bajo que imitan los golpes de arco típicos de un violonchelo. La obra es en su totalidad un gran ejemplo de cómo una pieza compuesta para otro instrumento se presta admirablemente bien a la escritura propia del piano (fig. 4).

El “estudio”, una de las formas musicales más cultivadas durante el Romanticismo, será el género que mejor se ajuste a las exigencias inherentes a este repertorio, ofreciendo la fuerza, la flexibilidad y la precisión técnica necesarias para la ejecución de muchas de estas obras y para el desarrollo de un número creciente de compositores-pianistas a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Se podría casi afirmar que los desastres de la Primera Guerra Mundial fueron la causa de la especialización de determinados artistas en el repertorio de la mano izquierda, como fueron los casos de los pianistas Otakar Colman y Paul Wittgenstein, quienes sufrieron accidentes que supusieron la amputación de su brazo derecho, y quisieron continuar pese a su impedimento físico en el mundo de la interpretación. Otros, como el húngaro Géza Zichy, se convirtieron en los primeros pianistas que hicieron una carrera internacional tocando únicamente con su mano izquierda. Cor de Groot, Gary Graffman y Leon Fleisher, a pesar de haber mantenido intactas ambas manos, sufrieron durante años parálisis parciales o permanentes en su mano derecha, en muchos casos fruto de un trabajo incesante y sometido a mucha tensión muscular. Otros pianistas especializados en el repertorio fueron, entre otros, Clara Schumann, Siegfried Rapp, Douglas Fox y Raoul Sosa.

Wittgenstein, después de su accidente, fue quizá el pianista que más luchó y trabajó por la difusión del repertorio para la mano izquierda. Además de ser el autor de la obra didáctica más grande e importante para la mano izquierda, *The School For the Left Hand*, encargó a lo largo de su vida numerosas obras consideradas capitales en el repertorio pianístico general, como son los trabajos de Prokofiev, Britten, Ravel, etcétera.

Uno de los rasgos más conocidos del pianista austriaco –antes y después de su accidente– fue su obsesión por producir un gran volumen sonoro y ampliar la fuerza y la resistencia musculares. A pesar de ser un pianista del siglo XX, se consideró siempre como un intérprete típico del siglo XIX, ya que nunca hizo concesiones a la música de su siglo;



Johannes Brahms



Clara Schumann



Fig. 4.
Study n.º 5 after Bach's Chaconne,
de Brahms, cc. 168-173



Otakar Colman y Paul Wittgenstein, quienes sufrieron accidentes que supusieron la amputación de su brazo derecho, quisieron continuar pese a su impedimento físico en el mundo de la interpretación

así, rechazó conciertos de Prokofiev y Hindemith argumentando que no los entendía, y también estuvo siempre convencido de que podía interpretar las obras para la mano izquierda mejor que el propio compositor que las había creado. Esto dio como resultado numerosas discusiones, malentendidos, e incluso demandas, por parte de los compositores que habían escrito sus encargos.

The School For The Left Hand

La publicación de la obra de Wittgenstein, dedicada a su profesora Malvine Brée, que fue la asistente personal de Leschetizky, supuso una contribución única al campo de la educación pianística, pues, a pesar de que existían numerosas obras para la mano izquierda, había una gran carencia de conocimientos técnicos e información acerca del entrenamiento de la propia mano. Sin embargo, a pesar de contener numerosos ejercicios y estudios muy adecuados para el perfeccionamiento técnico de la mano izquierda, Wittgenstein renunció casi por completo a las explicaciones sobre cómo enfocar algunos de sus más complejos ejercicios. Sólo encontramos escritas la digitación (en prácticamente todas las piezas que componen la obra) y, en ocasiones, las pedalizaciones que el autor propone para algún pasaje en particular. La obra está dividida en tres volúmenes. El primero de ellos, dedicado a ejercicios técnicos, se divide a su vez en tres categorías: 1.º) Ejercicios en una sola línea melódica, donde se explota una técnica digital ligera, muy ágil, reduciendo los movimientos del brazo y favoreciendo más la rotación de la muñeca. En algunos ejercicios se busca la práctica de ciertas digitaciones inusuales, con secuencias en las escalas descendentes de 4-5-5 y 5-4-5, huyendo de un toque *legato*. 2.º) Ejercicios en notas dobles, que consisten en series combinadas de segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas, a su vez combinadas en algunos ejercicios con una línea melódica. Y 3.º) Una serie de ejercicios de trinos, digitados con el pulgar e índice, y anular y meñique, mientras se realiza una melodía simultáneamente. En este apartado, Wittgenstein incluye adaptaciones de extractos de obras de Beethoven, Weber y Haydn que contienen diferentes tipos de adornos.

El segundo volumen contiene trece estudios para la mano izquierda sola, divididos igualmente en tres subgrupos: estudios para la técnica de una línea individual, para los pasajes de notas dobles, y para la técnica polifónica. Todos ellos están basados en diferentes obras, incluyendo por ejemplo en el grupo de notas dobles dos arreglos del *Op. 10, n.º 12 –Revolucionario–* de Chopin. Wittgenstein recurre en el primer arreglo del estudio a prescindir de la escritura en acordes de la mano derecha, utilizando únicamente el diseño de la mano izquierda, sólo que con una alternancia de octava y nota simple. En el segundo arreglo utiliza series descendentes de sextas. El siguiente estudio es una transcripción del *Op. 25 n.º 11* (fig. 5), donde Wittgenstein utiliza el movimiento de la mano derecha en la izquierda, transformándolo en una alternancia de terceras cromáticas descendentes junto con terceras y cuartas repetidas, que sirven como base para el descenso de las terceras. Estos arreglos, aunque muy prácticos desde el punto de vista técnico, restan mucha de la potencia y dramatismo musicales de los originales, resultando mucho menos ingeniosos que los de Godowsky.

El volumen final de *The school For The Left Hand* incluye veintisiete transcripciones de algunas de las obras pianísticas más importantes de la Historia. Es el volumen más interpretado en las salas de conciertos, y también el que muestra de forma más elocuente cómo una composición originalmente escrita para las dos manos puede ser interpretada

Fig. 5.
Estudio n.º 7, *Op. 25 n.º 11*,
de Wittgenstein, cc. 1-2



por una sola. Las veintisiete transcripciones, divididas en los mismos grupos que los dos volúmenes anteriores, van desde sencillos y originales arreglos de obras de Bach, como el *Preludio n.º 1 del Clave bien temperado* o la *Giga de la Partita n.º 1*, a complejas y densas transcripciones de obras de Cámara de Wagner, pasando por cuartetos de Haydn, *lieder* de Schubert, *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, etcétera. Las transcripciones más difíciles, tanto técnica como musicalmente, son las versiones del quinteto del *Meistersinger*, de Wagner, y un arreglo de la transcripción que Liszt realizó del *Isolden Liebestod*, del mismo autor. Una densa polifonía, veloces arpeggios en notas simples, terceras, quintas y sextas, rápidas series de acordes, saltos acrobáticos y amplios acordes arpegiados caracterizan estas dos partituras, que representan la cumbre de la técnica de Wittgenstein. El *Meistersinger* comienza con un amplísimo acorde arpegiado de cuatro octavas que ya nos adelanta algunos de los complicados procedimientos técnicos que Wittgenstein utiliza en la partitura. Dentro de un seis por ocho, aparecen dos líneas melódicas de igual importancia en un juego de semicorcheas aglutinadas en grupos de seis. Los dos temas contienen acordes que imposibilitan en muchos casos una ejecución cómoda y dificultan el mantenimiento del ritmo. En el compás 34, por ejemplo, un gran acorde se combina con el tema en la voz aguda, y una serie de semicorcheas en terceras actúa como acompañamiento, en una escritura que realmente parece imposible de realizar con una sola mano (fig. 6).

Las obras más destacadas del repertorio

Debido a la ingente cantidad de literatura pianística para la mano izquierda sola que desde el cambio al siglo XIX comenzó a aparecer, resulta complejo hablar de todos los compositores que se han preocupado de esta peculiar forma de escritura, así como del análisis de sus obras. Por citar sólo algún precedente de las grandes obras del género, dentro de los estudios para piano, cabe destacar por ejemplo a Carl Czerny, uno de los primeros grandes pedagogos del piano, que escribió, entre sus grandes colecciones de estudios, los *Op. 735* para la mano izquierda sola, y su serie de 24 estudios *Op. 718* para ambas manos, pero en los que toda la dificultad técnica recae en la mano izquierda.

Johann Hermann Berens, autor de *El cultivo de la mano izquierda Op. 89*, publicado en 1872, fue de los primeros en crear una obra puramente didáctica, compuesta de 46 ejercicios y 25 estudios. Tanto los ejercicios como los estudios repasan fórmulas pianísticas conocidas como escalas, arpeggios, bajos de Alberti, ejercicios de notas dobles, acordes repetidos, octavas y décimas descompuestas, etcétera. Así mismo, Emile Robert Blanchet incluye, dentro de su colección de *65 Preludios Op. 41*, una serie de ejercicios técnicos para la mano izquierda sola. La tercera colección de *Estudios Op. 135*, de Saint-Saëns (de 1912), está formada por seis estudios para la mano izquierda, escritos en forma de danzas de suite: *Préludio*, *Alla Fugua*, *Moto Perpetuo*, *Bourrée*, *Élégie* y *Gigue*. En todos ellos, curiosamente, el compositor huye de la ilusión sonora de estar tocando con dos manos y busca las posibilidades de una sola mano a través de una escritura sencilla y transparente.

Quizá uno de los mejores estudios jamás creados para la mano izquierda fue el que Felix Blumenfeld escribió en 1906, el *Opus 36*. Su estilo pianístico brillante, influido por Rubinstein y Liszt, ya se deja intuir en el comienzo, donde el canto aparece inscrito dentro de un acompañamiento suave de arpeggios, que acompañan al tema por encima y por debajo de éste. Este diseño inicial se desarrollará y presentará distintas formas, tratando el tema en acordes más amplios y el acompañamiento inferior en ráfagas de arpeggios ascendentes, más tarde en rápidas octavas, etcétera. Al mismo tiempo, cada modificación del tema coincide con un aumento de la dinámica. El autor incluye varias cadencias de



Carl Czerny



Franz Schubert



Fig. 6.
Estudio n.º 25 de Wittgenstein,
cc. 34-35

“

Wittgenstein renunció casi por completo a las explicaciones sobre cómo enfocar algunos de sus más complejos ejercicios, a pesar de contener estudios muy adecuados para el perfeccionamiento técnico de la mano izquierda

Fig. 7.
Estudio, *Opus 36*, de Blumenfeld,
cc. 43-46

corte lisztiano, combinando así los movimientos amplios de muñeca y brazo del tema junto con la rapidez, ligereza e igualdad digital en las fermatas (fig. 7).

Una concepción de la escritura pianística similar a la anterior es la de Béla Bartók en su estudio *Tanulmány Balkeze* (1903), otra obra maestra para la mano izquierda. Con influencias de Liszt y Rachmaninov, combina un enérgico tema, presentado al comienzo en acordes y octavas y acompañado de rápidos arpeggios ascendentes en cinquillos, con un tema más *dolce*, con una armonía densa que nos recuerda la escritura brahmsiana. Este pasaje contrasta notablemente con los potentes diseños de octavas de brazo que contiene el estudio. En general, la obra exige más precisión en los movimientos de la muñeca y brazo que una gran velocidad, y también es necesario un control absoluto de los distintos caracteres emocionales de la obra, muy variados.

Cabe citar por último a autores que han escrito también estudios para la mano izquierda: Karl Wilhelm Greulich, Ferdinando Bonamici, Moritz Moszkowsky, Joseph Rheinberger, Josef Hoffmann, Felix Rybicky, Thérèse Brenet y John Corigliano, entre otros.

Otro género que se prestó admirablemente a la fantasía pianística concentrada en una sola mano fue la “transcripción”: Además de la conocida *Chacona* de Brahms, el famoso pedagogo y compositor Theodor Leschetizky traspasó el *andante finale* de *Lucia di Lam-*







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 Visa Open dispones de un crédito mensual de 500€ 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



mermoor en una escritura pianística de amplios acordes arpegiados. Por su parte, el ya citado pianista Géza Zichy, en su arreglo del *lied* de Schubert *Elrökönig*, D 328, ofrece como en el original un gran ejercicio de rebote a partir de la muñeca: a lo largo de los cuatro minutos de duración se suceden 1.740 repeticiones de acordes, octavas y notas dobles en trétillos, que acompañan al canto principal. Juega aquí un papel fundamental la absoluta relajación de la articulación de la mano, y como en la dramática historia del *lied* original, solo deseamos llegar al final cuanto antes, sanos y salvos.

Sin duda, algunas de las transcripciones más complejas, y técnicamente casi inalcanzables, son las de Raoul Sosa, quien realizó, además de la *Fantasia cromática y fuga* de Bach, arreglos de *La valse* de Ravel y de *El pájaro de fuego* de Stravinsky. Estas dos últimas contienen abundantes *glissandos*, rápidas series de notas dobles y arpeggios, acordes en forma de *clusters*, cambios continuos de registro y superposiciones de distintas articulaciones y ataques, alcanzando muchas veces dinámicas *fortísimo* y *fff*. Otros creadores de transcripciones fueron Cor de Groot, Frédéric Meinders, Alexander MacFayden, Adolfo Fumagalli, Giulio Ricordi y Moritz Rosenthal.

Muchos compositores se sirvieron, además del estudio y de la transcripción, de formas musicales como la *fuga*: Kalkbrenner, pedagogo del piano y recordado por haber inventado el “guíamanos”, escribió la *Fuga en Re mayor* (a cuatro voces), aunque en muchas ocasiones se oyen tres por la limitación de contar con cinco dedos. La obra, con una técnica exclusivamente digital que renuncia a la actividad del brazo y a los movimientos de muñeca, es muy distinta de la presente en la *Grand variation* sobre el tema *God Save The Queen*, de Alexander Dreyschok (del que Schumann dijo que “su mano izquierda era como dos derechas al mismo tiempo”), considerada una de las obras más complejas para la mano izquierda. Una de las especialidades pianísticas de Dreyschok era la ejecución de rápidas series de octavas y acordes, y tanto en esta obra como en las *Variationen Op. 22* están presentes. Muchos de estos pasajes, que funcionan como cadencias, requieren una potencia y fuerza musculares inusitadas (fig. 8).

Dentro de la creación para piano y orquesta, es preciso destacar tres composiciones para la mano izquierda, consideradas como obras maestras de la literatura pianística de todos los tiempos. El *Concierto n.º 4* de Prokófiev, escrito en 1931 por encargo de Wittgenstein, muestra una instrumentación ligera y transparente en el primer y cuarto movimientos; un rasgo característico de este concierto es su original conclusión: el cuarto y último movimientos son una copia literal del comienzo del primero. En ambos, la escritura constituye en muchas ocasiones una sola línea melódica en semicorcheas, angulosa y articulada, con una medida rítmica precisa y constante. Los movimientos segundo y tercero presentan una textura más densa, y son más complejos en la estructura. El segundo compagina una atmósfera misteriosa y tranquila, incluyendo un pasaje central cargado de fuerte lirismo ruso, mientras que el tercero se presenta mucho más humorístico, ligero, alegre y, en ocasiones, hasta burlón.

El *Concierto en Re mayor* de Ravel, escrito en 1930 por encargo de Wittgenstein —que esta vez no planteó objeciones, como había ocurrido con otros encargos—, representa una



Richard Wagner



Béla Bartók



Fig. 8.
*Grand variation sur l'air
God Save The Queen, Op. 129*, de
Dreyschok, c. 55

de las obras cumbres y es el sello distintivo del género en el siglo XX. Muy distinto al ligero y mozartiano *Concierto en Sol*, se muestra tremendamente trágico y deprimente, con el recuerdo de la I Guerra Mundial como telón de fondo. Está escrito en un solo movimiento, y en él, el solista y la orquesta compiten sin cesar en la introducción y en la cadencia final por alcanzar un gran volumen sonoro, con una escritura pianística densa y orquestal. Toda la sección central del concierto está escrita en un aire de marcha militar, donde el piano sigue incesantemente un ritmo de tresillos en *stacatto*, que combina al mismo tiempo el típico ritmo de la *giga* barroca (piénsese en la *Suite francesa n.º 5* de Bach) con colores armónicos provenientes del mundo del jazz. En la cadencia, larga y tremendamente difícil, observamos de nuevo la escritura que Ravel utilizó en los *Jeux d'eau* o en *Ondine*, imitación de una atmósfera acuática a través de veloces ráfagas ascendentes y descendentes. Toda la cadencia se estructura en forma de un tema en valores de corchea y negra, acompañado continuamente por amplios arpeggios en semifusas, que comienzan en *pianissimo* para ir creciendo progresivamente en sonoridad hasta el final, y acabando nuevamente con un brevísimo recuerdo de la marcha central (fig. 9).

Por otro lado, destacan las *Diversions* para piano y orquesta de Britten, escritas en 1940. Se estructuran en un tema principal, expuesto sólo por la orquesta en Do mayor, de carácter acordal y grandioso. Posteriormente, se suceden 10 variaciones con distinto carácter, algunas de las cuales –como la n.º 1, *Recitative*; la n.º 3, *March*; o la n.º 9, *Tocatta*– presentan una gran dificultad técnica: rápidas fermatas y trinos, potentes acordes y movimientos perpetuos de semicorcheas, siendo necesaria una mano izquierda amplia y ágil. En otras (como la n.º 4, *Arabesque*; la n.º 5, *Chant*; o la n.º 6, *Nocturne*), aparece un tono más intimista y lírico. El *Finale*, en ritmo de *tarantella*, presenta un diseño pianístico constituido por una sola línea melódica en trazos de corchea, a gran velocidad. Uno de los pasajes que exigen gran agilidad y rapidez en el cambio de posición de octava y en el paso del quinto y cuarto dedo por encima del pulgar, y viceversa, es el que encontramos a partir del compás 30 de este *Finale* (fig. 10).

Destacan asimismo las obras de Josef Labor, Richard Strauss, Franz Schmidt, Paul Hindemith –todos ellos escribieron conciertos para Wittgenstein, aunque el pianista austriaco nunca llegó a estrenar el de Hindemith– y Leoš Janáček.

El porqué de una escritura para la mano izquierda sola

En muchas de las obras que se crearon para la mano izquierda, los compositores se inspiraron en los diseños pianísticos preponderantes en el repertorio para ambas manos: escalas, arpeggios, trinos, etcétera. Pero quizá el mayor interés por esta literatura pianística resida en el hecho de que otros muchos autores buscaron desarrollar diseños polifónicos complejos, técnica y musicalmente, combinando dos o más texturas distintas dentro de la limitación de contar con cinco dedos. Éste es sin duda el gran reto que buscaron muchos compositores y pianistas, tanto los que por desgracia sólo podían hacer uso de su mano izquierda como los que mantenían ambas. Les supuso un poderoso estímulo, un afán de superación y una vía diferente para encontrar nuevos caminos en la composición y la in-

Fig. 9.
Extracto de la cadencia del
Concerto pour la main gauche,
de Ravel, c. 496



Fig. 10.
Finale de la *Diversions*, Opus 21,
de Britten, cc. 36-39





Maurice Ravel

interpretación musicales. Lentamente, el repertorio fue perdiendo su situación marginal —una opción dirigida a estudiantes o pianistas con lesiones en su mano o brazo derechos— y desarrollándose: ya no eran simples ejercicios para el fortalecimiento de la mano, sino magnas obras musicales que dieron fama a todos los grandes compositores que se preocuparon por este tipo de literatura. Sin duda, obras como la *Chacona* de Brahms o el *Concierto en Re mayor* de Ravel son admiradas hoy en día por su capacidad de creación musical contando únicamente con una sola mano. “El oyente nunca debería sentir que se podría realizar más música utilizando las dos manos”, decía Ravel de su propio concierto.

Resumiendo. Las particularidades técnicas, sonoras, musicales y estilísticas que surgieron cuando determinados compositores comenzaron a preocuparse por crear un repertorio para la mano izquierda sola, supusieron y siguen suponiendo una amplia alternativa a toda la importancia pedagógica que desde siempre se ha concedido a la mano derecha. Aún hoy, muchos intérpretes rechazan este repertorio por considerarlo como algo “ligado a una serie de pianistas marginales, como única alternativa a un fatídico accidente”. Como se ha visto, el piano concebido con una sola mano es mucho más que eso. •



John Corigliano

Trabajo de Investigación del curso 2005-2006, dirigido por el profesor Roberto Méndez González.



RIVERA MÚSICA
www.riveramusica.com

“

Quizá el mayor interés por esta literatura pianística reside en el hecho de que otros muchos autores buscaron desarrollar diseños polifónicos complejos, técnica y musicalmente, combinando dos o más texturas distintas dentro de la limitación de contar con cinco dedos

¡Si no conoces la web de Rivera estás perdiendo muchas oportunidades!

Encuentra rápidamente toda la información que necesites sobre instrumentos, partituras y accesorios

Instrumentos Descripción

Partituras Descripción

Comprar de la manera más cómoda con la máxima seguridad. Foros, entrevistas, reportajes. Información sobre todos los artículos y novedades, taller de reparaciones, etc.

¡Descuentos increíbles!

Muchos artículos tienen fotografías

A SU SERVICIO
24 HORAS AL DÍA
365 DÍAS AL AÑO



RIVERA MÚSICA
www.riveramusica.com