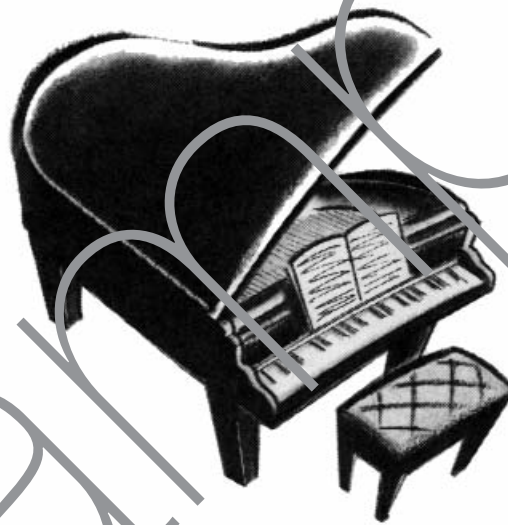


*Notas desde
la banqueta
del pianista*

Boris Berman



Traducción: Héctor L. Sánchez

Índice de contenidos

Prefacio	9
Prólogo a la edición española	13

Parte I En el aula de estudio

1	Sonido y ataque	21
2	Técnica	42
3	Articulación y fraseo	70
4	Cuestiones de tiempo	92
5	El pedal	113
6	Estudiando	127

Parte II Preparando la actuación

7	Descifrando el mensaje del compositor	151
8	Observando el contexto	162
9	La técnica del alma	180
10	Durante la actuación (y un poco antes)	189
11	El arte de enseñar y el arte de aprender	206
	Notas bibliográficas	217
	Sobre el autor	221
	Índice de términos	223

1. *Sonido y ataque*

A la hora de formar a un pianista, existen un gran número de cuestiones importantes que debemos tener en cuenta. Técnica, ritmo, memorización o repertorio son sólo algunas de ellas, y todas serán estudiadas a lo largo de este libro. Sin embargo, me gustaría comenzar por un tema que muchos profesores y alumnos descuidan con frecuencia: *el sonido*. Esta omisión resulta tan incomprensible como lo sería ignorar el color en las artes visuales, o el movimiento corporal en el teatro. La producción del sonido debería considerarse un elemento fundamental de nuestra técnica en el sentido más amplio de la palabra, pues técnica es mucho más que la mera capacidad de tocar notas rápida y uniformemente.

En las pocas ocasiones en que la producción del sonido se aborda en clase, a menudo se dispensa con tópicos como: “que suene más bello”, “¡canta!”, o “cambia de color”. Rara vez los profesores damos consejos sobre *cómo* conseguir un sonido bello, *qué* hacer con las manos para que el piano cante, *y cuál* es la sensación física que nos permite cambiar de color. En mi opinión, el profesor debe ser muy específico si quiere satisfacer las necesidades de sus alumnos, especialmente de aquellos que buscan una ayuda más concreta en estos aspectos. A lo largo de los años he desarrollado mi propio método para afrontar este tema, pero antes de exponerlo aquí me gustaría ofrecer algunas advertencias:

1. Aunque resulte relativamente fácil enseñar a un alumno los principios básicos de la producción del sonido, no servirá de nada si el alumno no se interesa antes por la calidad de su sonido, si sus oídos no ansían un cierto sonido muy concreto. En otras palabras, no se puede refinar el tacto sin refinar antes el oído. Y con esto me estoy refiriendo aquí a dos tipos de oído musical. Uno es el “oído subjetivo”, la imagen mental del sonido que deseamos producir. Cuanto más específica sea esa imagen, mejores serán los resultados. El otro es el “oído objetivo”, nuestra habilidad para analizar el sonido tal y como surge del instrumento (escuchar con objetividad es una meta y un esfuerzo constante para cualquier músico; siempre trataremos de escuchar objetivamente lo que hacemos, sin llegar nunca a conseguirlo del todo). En definitiva, no es posible trabajar adecuadamente la producción del sonido si no se aprende antes

22 En el aula de estudio

a escuchar atenta e incansablemente cada sonido producido al piano (este punto será elaborado en el capítulo dedicado al estudio).

2. A menudo se pasa por alto la necesidad de trabajar en un instrumento capaz de responder a la sutileza de nuestro ataque (y me temo que los teclados electrónicos son completamente inadecuados para ello). Parece ser que Chopin era de esta opinión, ya que, según su alumno Karol Mikuli, en casa del maestro “el alumno tocaba siempre en un magnífico piano de cola de concierto, y era su obligación practicar únicamente en instrumentos de la mejor calidad”ⁱ. Tal y como dijo el pianista y escritor ruso Grigory Kogan, “el pianista tiene que ser capaz de tocar en cualquier piano, pero sólo debe estudiar en uno bueno”ⁱⁱ.

3. Hay quienes sentirán la tentación de buscar un sonido bello por excelencia aplicable en toda ocasión. A menudo repito a mis alumnos que no existe el “sonido bello” como tal; lo que sí existe es un sonido apropiado para cada estilo, pieza o pasaje en particular (por el contrario, el “sonido feo” sí existe, y todo pianista debe saber cómo evitarlo). El tipo de sonido adecuado para Rachmaninoff estaría fuera de lugar en la música de Mozart, y viceversa. En realidad, el sonido puede y debe ser utilizado como un instrumento de definición estilística. La comprensión de un estilo, que se refleja en la elección del tempo, ritmo, fraseo y articulación apropiados para una obra, debería incorporar también la noción de un sonido apropiado.

4. Cualquier persona, incluso un niño de dos años, puede producir ocasionalmente el sonido correcto; sin embargo será siempre *un* sonido, una sola nota. Tan solo un pianista bien entrenado logrará producir un segundo sonido que imite perfectamente las cualidades del primero. Es muy importante ser capaz de mantener un cierto tipo de sonido durante la duración de un pasaje o una frase, y poder cambiarlo a voluntad.

Cuando los pianistas hablamos de un sonido bello, solemos tener en mente un tono largo, timbrado y *cantabile*, que revele lo menos posible la naturaleza percusora del piano. Incluso en las pocas ocasiones en que algún compositor decide subrayar el carácter percusor del piano (acuden a la mente ejemplos como el primer concierto de Bartók, o *Les noces* de Stravinsky), el pianista nunca debería mostrarse indiferente ante la calidad del sonido producido; siempre será mejor intentar emular la resonancia metálica de un gong, o la potente mezcla de resonancia y sequedad de unos tambores africanos, por ejemplo, antes que contentarse con producir el “estruendo” de unos cacharros de cocina.

Todo pianista profesional ha dedicado (o al menos debería haberlo hecho) largas y, a menudo frustrantes horas en el aula de estudio buscando un modo de producir ese sonido largo y *cantabile* ya referido. Todos somos físicamente diferentes, y por tanto cada uno termina desarrollando su propio mecanismo particular. Aun así, las

distintas soluciones y sus múltiples combinaciones pueden ser sintetizadas en dos sistemas básicos que expondré a continuación. Mi antiguo profesor, el gran pianista y pedagogo ruso Lev Oborin, definía la polaridad de estos dos sistemas con los términos *sostenuto* y *leggiero*. Yo prefiero usar los términos ingleses *in* y *out*¹. Como veremos, en realidad ambos sistemas comparten un mismo objetivo: ocultar todo lo posible ese instante, tan peligroso y traicionero, en que el martillo golpea la cuerda.

Existen imágenes muy elocuentes para describir el método *in* (o *sostenuto*) de producción del sonido: Rachmaninoff hablaba de echar raíces dentro del teclado; Joseph Hoffmann decía que el sonido debía ser producido como siuviésemos que atravesar una fresa muy madura colocada sobre la tecla. Ambas imágenes contienen dos rasgos importantes. Uno es la velocidad contenida del ataque, reflejada tanto por la lentitud con la que crecen las raíces, como por la calma con que hay que penetrar la fresa para no salpicar todo el teclado. El segundo rasgo es el carácter continuo del proceso: las raíces crecen sin detenerse en un lugar determinado, y el dedo tarda un tiempo indefinido en atravesar la fresa. Por tanto, el método *in* podría describirse como una lenta inmersión en el teclado; es importante que el movimiento no se detenga al llegar al fondo de la tecla, y continúe incluso después de haberse producido el sonido, como si quisiéramos ignorar el momento concreto del ataque. El peso descargado sobre la tecla permanece en ella, desde donde se “derrama” hacia la siguiente nota de la frase.

El método *out* (o *leggiero*) es exactamente su opuesto. El sonido se produce mediante un ataque muy rápido, como si el dedo quisiera escapar de la tecla antes incluso de que el sonido llegue a escucharse. Obviamente, si una nota ha de ser mantenida o conectada con la siguiente, el dedo no puede abandonar la tecla, pero sí podemos retirar casi todo el peso, dejando sólo el necesario para mantenerla pulsada. Este tipo de movimiento es similar al efectuado en un arpa (¿acaso no es el piano un arpa horizontal?): el arpista pellizca las cuerdas y las libera antes de que se escuchen las notas; de no ser así, los propios dedos apagarían el sonido. También podemos pensar en el modo en que un percusionista toca el gong. El mazo nunca se deja pegado a la superficie del instrumento. Tras golpear el gong, el percusionista aleja el mazo, permitiendo que el instrumento resuene libremente.

Al utilizar este ataque, no debemos dirigir el dedo verticalmente hacia abajo; es necesario emplear un movimiento circular (tangencial), como si el dedo pellizcara la tecla sin detenerse. Repito, esta acción es similar al movimiento empleado para pe-

¹ N. del T. Aquí se ha conservado la terminología inglesa original, por parecer mucho más inmediata, manejable e intuitiva que su posible traducción literal “hacia dentro” y “hacia fuera”.

24 En el aula de estudio

lizar las cuerdas del arpa, golpear un gong, tocar los platillos... ¡o jugar al béisbol o al tenis! Si nos fijamos en estos ejemplos deportivos, tanto el bate como la raqueta pasan por el punto en que golpean la pelota sin detenerse, continuando con un movimiento circular (denominado “acompañar la bola”)². En el caso del piano, el movimiento se dirigirá hacia nuestro cuerpo, como si estuviéramos cogiendo o agarrando rápidamente el sonido con los dedos y sacándolo del instrumento³.

Algunos pianistas prefieren mover la mano hacia delante en vez de hacia su propio cuerpo. Así tocaba Arthur Schnabel, tal y como lo describe Konrad Wolffⁱⁱⁱ. Schnabel debió de haberlo aprendido de Theodore Leschetitzky, pues otra alumna suya (y posteriormente su esposa), la legendaria pianista y profesora rusa Anna Esipova, recomendaba lo siguiente: “Coloque la mano sobre las teclas, forme el acorde, y mueva la mano como si empujase el cajón de un escritorio”^{iv}. Lo importante para el caso que nos ocupa es que tanto este movimiento como el descrito por mí en el párrafo anterior no se dirigen a la tecla de forma vertical, sino con un cierto ángulo de inclinación. Ambos movimientos se podrían describir como acariciantes; ambos permiten (y de hecho implican) que el dedo se deslice por la superficie de la tecla⁴. Personalmente, encuentro más práctico deslizar las manos hacia mí en vez de hacia el piano, pues en ese caso la tapa del teclado limitaría mis movimientos. En cambio, dispongo de más espacio entre el teclado y mi propio cuerpo.

Estos dos métodos de producción del sonido, *in* y *out*, raramente se presentan en estado puro. Dicho de otro modo, existen innumerables combinaciones posibles de ambos sistemas. Durante mucho tiempo, las diferentes escuelas pianísticas nacionales mostraron cierta preferencia por uno u otro tipo de ataque: los pianistas de la escuela rusa se inclinaban siempre por el método *in*, mientras que aquellos con ascendencia musical francesa o alemana parecían preferir el método *out* (utilizo aquí intencionadamente un tiempo verbal pretérito, pues el proceso actual de mutua “fertilización” entre las distintas tradiciones musicales no ha dejado prácticamente ninguna escuela nacional libre de influencias externas).

En mi opinión, es importante aplicar diferentes tipos de sonido a diferentes tipos de música. Una obra de carácter introvertido, como el intermezzo n.1 Op.119 de Brahms (Ej.1.1), se beneficiará de un ataque *in*; en cambio, una música más abierta y extrovertida, como el comienzo del nocturno en Do menor de Chopin (Ej.1.2), re-

² N. del T. En inglés, “follow-through”.

³ Dicho movimiento circular puede ser ejecutado por los dedos, la mano o el antebrazo, dependiendo de la cantidad de masa que el pianista quiera emplear en cada momento. Las razones para escoger una u otra posibilidad se discuten más adelante.

⁴ Ese deslizamiento puede ser muy útil para conseguir la igualdad en el *legato*, aunque rigurosamente hablando es irrelevante a la hora de producir el sonido.

querirá un ataque fundamentalmente *out*. Existen también muchas obras que pueden ser igualmente convincentes empleando cualquiera de los dos ataques, como es el caso del nocturno en Fa sostenido mayor de Chopin (Ej.1.3); un pianista versado en ambos tipos de ataque podrá escoger aquel que le parezca más apropiado.



Ej. 1.1. Brahms, intermezzo en Si menor, n.1 Op.119.



Ej. 1.2. Chopin, nocturno en Do menor, n.1 Op.48.



Ej. 1.3. Chopin, nocturno en Fa sostenido mayor, n.2 Op.15.

Puede darse el caso que un pianista desee imitar el sonido de otros instrumentos, sobre todo cuando se encuentra ante una reducción para piano de una partitura orquestal. El sonido amplio y lleno de la trompa (véase el comienzo del concierto en Si bemol mayor de Brahms, Ej.1.4) será mejor imitado con un ataque *out*. Por otra parte, resultará más fácil reproducir la calidez de las cuerdas en el primer concierto de Liszt empleando un ataque *in* (Ej.1.5).

26 En el aula de estudio



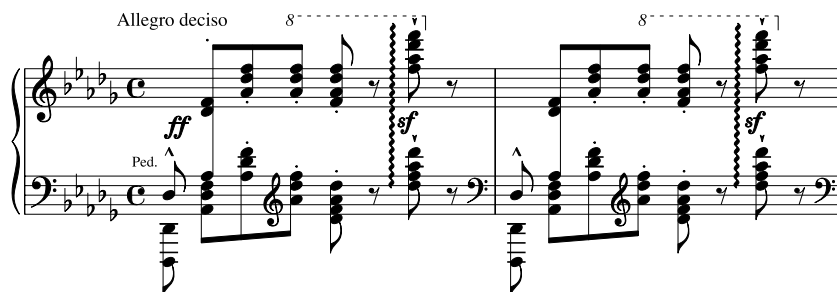
Ej. 1.4. Brahms, concierto n.2 en Si bemol mayor, Op.83, mvt.1.



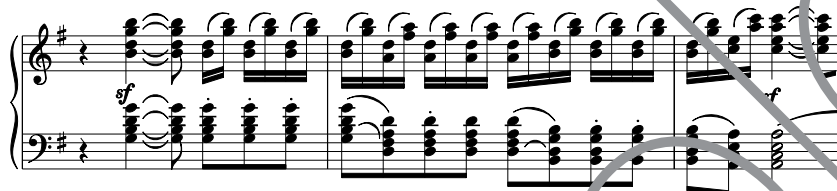
Ej. 1.5. Liszt, concierto n.1 en Mi bemol mayor.

Hasta el momento nos hemos centrado en la forma de producir el sonido cuando nos enfrentamos a pasajes de intensidad relativamente suave. En pasajes de mayor intensidad, desgraciadamente, el método *in* no funciona prácticamente nunca. Para entender por qué, utilizaré un ejemplo: imaginemos que tenemos que realizar un largo crescendo mientras repetimos una nota, y elegimos emplear un ataque *in*; al aumentar gradualmente la velocidad con que pulsamos la tecla para producir un sonido cada vez más fuerte, el desfase entre el ataque real del mazo y la posterior terminación “imaginaria” de nuestro movimiento es cada vez menor, hasta que, llegados a un cierto grado de intensidad, ambos coinciden. Como consecuencia, en vez de enmascarar el ataque, lo resaltamos. El sonido se vuelve desagradablemente áspero y duro, y lo que pretendía ser una lenta inmersión se transforma en presión y aplastamiento.

Para evitar esta aspereza de sonido, sugiero recurrir al método *out*, incrementando la velocidad del ataque y de la posterior retirada. Cuanto más intenso sea el nivel dinámico que deseamos producir, más rápido ha de ser el movimiento. De este modo, los acordes del Ej.1.6, pongamos por caso, se tocarían como si estuvieran siendo “arrancados” del piano (naturalmente, el pedal prolongará su duración y aumentará su resonancia). Si fuera necesario mantener las notas pulsadas, los dedos no podrán abandonar las teclas, pero sí deberíamos vigilar que el peso de las manos actúe sólo durante el breve instante que dura el ataque, y que las manos no lleguen a hundirse en el teclado en ningún momento. Un buen ejemplo para poner en práctica esta idea lo tenemos en el tema principal del cuarto concierto de Beethoven (primer movimiento), tal y como aparece, en *forte*, al principio de la recapitulación (Ej.1.7).



Ej. 1.6. Liszt, concierto n.2 en La mayor.



Ej. 1.7. Beethoven, concierto n.4 en Sol mayor, Op.58, n.º 1.

Como dije anteriormente, necesitamos emplear nuestra imaginación sonora (o lo que es lo mismo, el “oído subjetivo”) para poder trabajar eficazmente la producción del sonido. Sin embargo con esto no basta, pues también necesitamos poseer la suficiente habilidad técnica como para recrear las sonoridades que escuchamos internamente. Todo pianista debe saber cuáles son las acciones físicas que afectan a la calidad de su sonido, y de qué manera lo hacen. A continuación examinaré ciertas variables que intervienen en la producción del sonido, sea cual sea el sistema empleado (tanto *in* como *out*). Estas variables influyen también en otros aspectos como la articulación o la velocidad (pues la labor de un pianista no se puede dividir en compartimentos cómodamente separados).

Pero antes de comenzar me gustaría mencionar una cualidad física indispensable para producir en todo momento un sonido redondo, rico y lleno de matices: la flexibilidad de la muñeca. Josef Lhevinne comparaba la función de las muñecas con la de los amortiguadores de un coche, pues amortiguan el sonido y absorben el exceso de fuerza (con frecuencia, también utilizamos el codo como amortiguador adicional, tal y como describiré en el próximo capítulo).

1. *Peso.* Cuanto mayor sea el peso descargado sobre la tecla, más lleno (y/o más fuerte) será el sonido. Un pianista debe ser capaz de aprovechar todo el peso de sus