



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AVENIDA DE  
MÉXICO

*Universidad Nacional  
Autónoma de México  
Escuela Nacional de Música*

*PERFECCIONANDO LOS  
ESTUDIOS DE CHOPIN  
Y OTROS ENSAYOS DE  
ABBY WHITESIDE*

*Lic. Piano*

*TRADUCCION DE MA. DEL CARMEN BLANCO LOPEZ*

*México, D.F., enero de 1993*

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PERFECCIONANDO LOS ESTUDIOS DE CHOPIN**

**Y OTROS ENSAYOS DE**

**ABBY WHITESIDE**

**TRADUCCION HECHA POR MA. DEL CARMEN BLANCO LOPEZ.**

Toda traducción presenta grandes dificultades para que no se pierda el significado de las palabras de un idioma a otro, y ésta no fué la excepción. Abby Whiteside hace uso de términos que traducidos literalmente carecen de sentido en el español; de hecho ella misma usa sinónimos o equivalentes de una palabra que se aplican de manera diversa según el contexto, por ejemplo perfect pitch, absolute pitch, learning ears, aura person (ver glosario)

La recopilación que hicieron sus alumnos y sus notas aclaratorias le da un cierto sabor reiterativo, pero creo que no hace daño abordar los mismos conceptos básicos en varios ensayos.

Esta serie de ensayos de Abby Whiteside recopilados en un libro no son un manual ni tampoco la panacea para lograr el virtuosismo pianístico. Sin embargo la autora presenta el estudio del piano como una labor disfrutable e interesante, pero sobre todo de gran provecho para maestros y alumnos de piano.

Los principios básicos que presenta Abby Whiteside proponen sesiones de estudio en donde el tiempo no puede ser desperdiciado en ejercicios abstractos o en rutinas de estudio que no integran al ejecutante con su instrumento. Es muy fácil mecanizar o encasillarse en métodos que no atacan el problema real de los obstáculos que se le van presentando al estudiante de piano, tal vez resuelvan algunos detalles, pero las lagunas que van dejando crean una inseguridad y una incomodidad en la ejecución que, independientemente del talento, molestan tanto al pianista como al oyente.

"Trabajar" con el cuerpo, hace conciencia de lo que implica "hacer música", es como conversar a través de la misma. Respirar, apoyarse en el torso, mantener el ritmo de la forma, partiendo del todo a las partes, y no a la inversa hacen que el estudio sea cuestión de calidad y no sólo de cantidad; Es muy importante darse cuenta de lo que requiere cada obra y no dejar al final la interpretación de la misma.

La aportación más significativa de esta gran pedagoga es, a mi juicio, proponer el estudio del piano tomando la expresión musical como punto de partida o como directriz de todas las acciones. Esto no implica que no se realicen ejercicios diversos, sino que éstos deben ser derivados de un problema musical concreto a resolver.

Ma. del Carmen Blanco L.

Esta traducción se presenta como opción de Tesis para el Examen Profesional de la Licenciatura de Piano, de la Escuela Nacional de Música, de la Universidad Autónoma de México.

La asesoría estuvo a cargo del maestro Aurelio León Ptacnik a quien le brindo mi más sincero agradecimiento por su paciente dedicación y apoyo durante los años que he estado bajo su enseñanza.

María del Carmen Blanco López.

## CONTENIDO

|   |     |
|---|-----|
| PREFACIO                                      | 1   |
| PERFECCIONANDO LOS ESTUDIOS DE CHOPIN         | 19  |
| BOSQUEJO PARA TRABAJAR LOS ESTUDIOS DE CHOPIN | 83  |
| NOTAS AL AZAR                                 | 99  |
| EL RITMO, NO LAS NOTAS DEL EDITOR             | 106 |
| PRACTICANDO UNA EJECUCION                     | 108 |
| MITOS SOBRE EL PIANO Y LOS PIANISTAS          | 116 |
| SALPICANDO                                    | 118 |
| LA ENSEÑANZA EFICAZ DEL PIANO                 | 120 |
| EXPERIMENTANDO LA MUSICA CON EL PIANO         | 125 |
| ERRORES EN LA ENSEÑANZA TRADICIONAL DEL PIANO | 130 |
| GLOSARIO                                      | 143 |



## PREFACIO

Este libro contiene todos los manuscritos más recientes de Abby Whiteside. La mayoría de ellos fueron escritos después de haber terminado *Lo indispensable para la Ejecución del Piano*, pero hemos incluido, como complemento varios ensayos anteriores. El proyecto más importante, dentro del cual planeó presentar la esencia de sus principios — principios cristallizados en los años siguientes después de haber escrito, *Lo Indispensable para la Ejecución del Piano* — es el análisis de los problemas encontrados en los Estudios de Chopin.

Fué muy adecuado escoger los estudios para su siguiente empresa. Si bien ella trabajó un repertorio muy extenso y variado a lo largo de su profesión, los estudios de Chopin estuvieron en el núcleo de su enseñanza. Estaba convencida de que Chopin, debido a su afinidad con el piano, había tenido una conciencia especialmente perspicaz de los problemas que implica tocar con virtuosismo y belleza a la vez.

Cuando ella llegó a la conclusión de que ni la enseñanza tradicional, ni ninguna otra habían dado las soluciones funcionales para vencer los obstáculos, que incluso los estudiantes talentosos encontraban, soluciones para conseguir maestría en el toque, y por consiguiente, definir las bases de la maestría pianística, su primer paso fue aprender a tocar todos los Estudios de Chopin con velocidad y soltura.

Ella no dejó de creer, ni tampoco tuvo razón para hacerlo, que quien fuera capaz de tocar bien todos los estudios, estaría equipado para manejar cualquier demanda técnica que pudiera encontrar. Por eso cada estudiante era estimulado para trabajar un Estudio tras otro. Algunos de sus descubrimientos más significativos fueron hechos mientras trataba de resolver los problemas que los estudios iban planteando a sus alumnos.

Su propio entrenamiento musical y su educación, en general, habían sido de una naturaleza bastante convencional. Ignoramos lo que haya sido responsable de inflamar su imaginación o de despertar su curiosidad. Debió haber nacido con esa mente inquieta e incansablemente curiosa que la llevó tan lejos de los conceptos que son aun aceptados amplia e incuestionablemente por pianistas y maestros de piano. Nació en 1881, en Vermillion, Dakota del Sur. Después de terminar su educación escolar pública, se matriculó en la Universidad de Dakota del Sur, en donde se especializó en Música, graduándose con altos honores. Después de dar clases en la Universidad de Oregon varios años, partió para Alemania en 1908 donde estudió con Rudolf Ganz. Al regresar a los Estados Unidos, se estableció en Portland, Oregón, llegando a ser una maestra exitosa. Sin embargo, como

necesitaba de un campo más amplio para su enseñanza, se mudó a Nueva York en 1923, y empezó todo de nuevo.

Vivió y enseñó en Nueva York por el resto de sus días. No obstante, también enseñó durante los veranos, de 1922 a 1956, en Chicago, en Dallas, en Portland, en San Francisco y en Los Angeles. En este último lugar llegó a ser conocida gracias a los esfuerzos de Carolyn Alchin, autora de *Armonía Aplicada*, quien había alcanzado una posición de eminencia considerable entre educadores, primero en la Costa Oeste, y luego a nivel nacional. Carolyn Alchin, habiéndose interesado en los principios de la enseñanza de Abby Whiteside sobre el piano, la invitó a Los Angeles e incitó a sus propios alumnos de armonía y de composición a estudiar piano con ella. Abby Whiteside también enseñó y dió conferencias en varias universidades; en la de Nueva York, en la de Chicago, en el Eastman School of Music, y en el Mills College.

Fue al principio de los años veinte que su creciente descontento con las técnicas que había aprendido de sus maestros, le hizo tomar una resolución para encontrar respuestas y técnicas nuevas. En el prefacio de su libro *Lo indispensable para la Ejecución del Piano* (escrito en 1948 aproximadamente) escribió: "La Enseñanza ha sido para mí una experiencia excitante desde que me enfrente al desagradable hecho, hace ya más de veinticinco años, de que mis alumnos tocaban, o no tocaban, eso era todo! Los talentosos progresaban, los otros no, y nada podía hacer al respecto. "Una vez empezada esta búsqueda, nunca cesó. Era difícil, llena de zigzags, y requería de una tenacidad extraordinaria. Fue una maestra muy dedicada, y nada era más importante para ella que impartir sus clases. Era una perfeccionista que nunca se contentaba con aquello que marchara solamente bien. Una de sus convicciones de toda la vida, fue que el modo fundamental de aprender y de conseguir maestría pianística era el mismo para los estudiantes muy dotados, para los menos dotados y aún para los no dotados. No existía un modo diferente para cada uno de ellos. Si una coordinación sugerida estaba suficientemente cerca de la verdad, los alumnos talentosos saldrían del paso, pero los menos talentosos, se verían atorados. Ella descartaba cualquier diagnóstico, sin importar que tan efectivo era para algunos estudiantes, si no ayudaba a mejorar la ejecución de todos, dentro de los límites de su propio potencial. Para ella el estar cerca de la verdad no era suficiente; tenía que estar absolutamente bien. Así, en tanto que un principio nuevo agudizaba su audición y su diagnóstico, si notaba defectos en los resultados, buscaba la manera de modificarlo. Esto mejoraba su enseñanza.

Ella tenía un talento innato para analizar lo que hacía un ejecutante, y para reforzarlo estudió anatomía. El ver muy de cerca la ejecución de grandes instrumentistas, bailarinas, pianistas de jazz, atletas cualquiera que tuviera una habilidad física llegó a ser ocupación

## **Prefacio**

de toda su vida. (Por ejemplo: después de haber visto al tamborilero que acompañaba a Sahnkar, bailarín hindú, encontró una solución para enseñar octavas.) Y por supuesto, probaba constantemente sus descubrimientos en sus alumnos, modificando sus teorías con base en los resultados.

Pensamos que un resumen, por lo menos, de la multitud de cambios en su enseñanza algunos imperceptibles y otros trascendentales deberían ser presentados aquí, en parte porque estamos convencidos de que son los conceptos de una mente profunda y original, y en parte porque el conocer los procedimientos usados en sus exploraciones y algunos de los cambios más importantes realizados en el pasado, darían al lector una mejor perspectiva para evaluar sus últimas conclusiones dadas en este libro. Sus conceptos, tan innovadores y pioneros como son, podrían ser de una importancia crucial en la enseñanza de la ejecución musical. Dichos conceptos difieren de los otros métodos de enseñanza porque estos últimos cuando se ocupan de la acción física de tocar, se concentran en la articulación en la producción de sonidos aislados y no tiene nada que ver con la producción física de una frase.

La técnica de Abby Whiteside controla la ejecución por medio del brazo<sup>1</sup> y le ayudó a descubrir que la continuidad física ejercida por el brazo a través de su *jalón*<sup>2</sup> no solo es la base para obtener velocidad sin tensión, sino además el complemento físico esencial de la continuidad musical la continuidad dentro de la frase, y en la progresión de frase a frase. Sin esto no puede haber belleza en la ejecución. Esta continuidad física o *ritmo básico*, como ella le decía es el factor más importante para crear una bella ejecución. Una ejecución sensitiva, bien fraseada, no tendrá lugar no importa cuanta erudición, cuanta emotividad, o cuantos dotes naturales estén presentes a menos que le ejecutante use continuamente el ritmo básico, se de cuenta de él o no. Sólo cuando la respuesta emocional a la imagen auditiva de la música crea en el cuerpo del ejecutante segmento del brazo del hombro al codo. (ver glosario).

Una respuesta física, un ritmo básico, como complemento del flujo rítmico de una composición, es que está capacitado para darse cuenta, en gran medida, de la belleza inherente a la Música. Muchos grandes artistas usan inconcientemente este ritmo básico. Pero, el fracaso de muchos otros ejecutantes, al querer lograr una ejecución hermosa, y en la que se muestra ocasionalmente la presencia de grandes dotes musicales, no hace más que subrayar la importancia de los descubrimientos y de las enseñanzas de Abby Whiteside. Muchos de los grandes artistas consiguieron usar un ritmo básico, a pesar de la educación que recibieron. Cuan efectiva sería la enseñanza si el uso del ritmo básico fuera

1 Segmento del brazo del hombro al codo (ver glosario).

2 Ver glosario

enseñado conciento y sistemáticamente. Ella era capaz de producir tal mejora en sus alumnos y los discípulos que a su vez eran maestros, conforme iban conociendo el método, lo encontraron tan efectivo, que concluían que había sido descubierto algo muy nuevo e importante.

Este punto de vista fue presentando corroboraciones posteriores. Después de la muerte de Abby Whiteside en 1956, se estableció la Fundación Abby Whiteside, que distribuyó copias del libro *Lo indispensable para la Ejecución del Piano* a varios millares de librerías en los Estados Unidos y el mundo. Poco después comenzaron a llegar cartas de músicos que habían leído el libro. No todas eran de pianistas; una de ellas era la de un maestro de viola de una universidad muy conocida. Todas tenían un mensaje muy similar: habían leído y releído el libro, y planeaban leerlo de nuevo. Contenía ideas nuevas para la ejecución y la enseñanza; constantemente se encontraban puntos de interés y de estímulos. Un pianista dijo: "Creo que ya me sé de memoria el libro." Releerlo no es de ninguna manera sorprendente. Enfatiza lo inadecuado del lenguaje escrito al querer describir una acción física que, pese a la complejidad de los músculos que participan, se siente completamente simple y natural. El relato escrito sólo permite un listado paso a paso, palabra por palabra de las acciones, que son muchas, ejecutadas simultáneamente.

Un maestro puede explicar con claridad lo que se necesita no sólo por descripción oral, sino además usando lo que se llama imaginación física. Sosteniendo la mano, el antebrazo, o el brazo del alumno, puede sentir, mientras éste hace la pantomina de una ejecución (o bien sobre la marcha de una ejecución), si está coordinando correctamente si las manos están, por ejemplo, alertas o demasiado flácidas, o muy ansiosas por llegar al teclado (con respecto al brazo). No sólo puede sentir esto, también le puede transmitir lo que está bien hecho, y lo que no, fácilmente. Y, lo que es más importante, puede ser hecho de inmediato, con sutileza y sencillez. Aparte de esto, tiene la ayuda de sus ojos y de su oído. Un maestro experimentado puede diagnosticar al escuchar una ejecución está nota por nota, si los dedos están hiperactivos, o cualquier otra cosa. Una acción que en la lectura aparece complicado o lleno de detalles, puede y debe ser sentida en realidad como una actividad simple y balanceada.

En este texto y dadas las circunstancias, es esencial dar varias leídas a un párrafo. Uno siempre debe estar atento a una posible malinterpretación, porque no existe la corroboración de la conciencia motora. La práctica de hábitos establece asociaciones de larga duración en la mente del músico. Al leer la descripción de una ejecución, el lector que se ha preocupado en la práctica por los movimientos de articulación, encontrará casi imposible que los movimientos que él asocia ante todo con la mano y los dedos, puedan estar relacionados predominantemente con el brazo. No obstante con todas estas

## **Prefacio**

dificultades, las cartas indicaron que los lectores habían vislumbrado posibilidades nuevas y excitantes. Como dijo un maestro, "yo no sé si hago lo que sugirió Abby Whiteside, pero da buenos resultados, y éso no puede estar mal. "es obvio que el texto despierta la imaginación de los lectores de tal manera que conciben caminos y formas nuevas para tratar los problemas.

Lo que ella quería encontrar desde el principio, era el modo de lograr velocidad sin que hubiera tensión. Hoy en día muchos pianistas aceptan la fatiga y el dolor en el antebrazo, en las manos y en los dedos como consecuencia inevitable de la velocidad. Otra idea muy común sostiene que si la práctica diaria de muchos meses, incluso años, produce resultados pobres en velocidad y soltura, sólo puede haber una razón, falta de talento. La realidad es que practicar una coordinación mala, puede ser incluso la responsable de esta experiencia descorazonadora. El trabajo de Abby Whiteside lo prueba, porque encontró una solución diferente y efectiva que funcionó repetidas veces con estudiantes que se habían desanimado por completo después de haber estado con maestros más tradicionalistas. Cuando se le enseña al alumno que necesita "dedos fuertes e independientes y una muñeca como de acero", y así por el estilo, tirará su musicalidad por la borda. Y peor aun, esta coordinación incorrecta la inducen naturalmente los mecanismos de producción de sonido del piano (la acción vertical de la tecla para producir sonido). La coordinación correcta para la belleza y la velocidad, no es la que encuentra el estudiante con mayor facilidad y naturalidad. La frustración puede ser tan grande que aun los estudiantes mejor dotados se desprecianan.

Es obvio que los músculos que mueven al brazo y al antebrazo son más grandes y fuertes que los músculos que mueven a los dedos. Varios maestros, concientes de ésto, han tratado de incorporar las dos palancas al tocar el piano. Puede haber un mundo de diferencia en la manera en que los dos interactúan, y en la manera en que analizan estos maestros, hay mucha diferencia también.

La misma Abby Whiteside atravesó por varios cambios significativos al analizar lo que sucede de verdad. La primera etapa consistió en reconocer que el brazo debía, usando sus propias palabras, "llevar la batuta". Los músculos que mueven al brazo están en el torso y desde el principio se preocupó por la articulación del hombro, de donde el brazo, como quien dice, extrae su fuerza. Por ese tiempo ella pensó que todo lo que hacían el antebrazo, la mano y los dedos, era funcionar como extensiones óseas activas del brazo cuyo poder transmitían.

Por otro lado el estudiante no tenía necesidad de preocuparse por el funcionamiento de la muñeca, de la mano o de los dedos. La naturaleza coordinación instintiva del cuerpo proveyería lo que tuviera que hacerse. Por ejemplo, ella sentía que el movimiento rotatorio del

antebrazo podía "cuidarse solo". El pensar o el tratar de hacer algo al respecto, entorpecería la acción.

Este análisis fue presentado en su primer libro *El Mecanismo del Pianista*, publicado por G. Schirmer en 1929. A fines de 1931, cuando un estudiante le preguntó si debía comprar este libro, ella le respondió "no te preocupes, ya es anticuado", anécdota que ilustra los constantes cambios que hacía en su enseñanza en búsqueda de la perfección. Ella se mantuvo firme en la creencia de que el brazo debía ser un factor primordial en la coordinación para tocar, pero la manera en que este aplicaba el control, fue modificada muchas veces, incluso drásticamente en los siguientes veinticinco años. También creyó que para transferir la coordinación deseada era mucho más importante el uso de imágenes, que un listado prosaico de los diferentes elementos de dicha coordinación. Era maestra por encima de todo, y se preocupaba tanto por los recursos (o medios) para comunicar un análisis al alumno, como por el análisis mismo. Por ejemplo, ella leyó, al comienzo de los años treinta, el libro de Otto Ortmann *Los Mecanismos Fisiológicos de la Técnica del Piano*. Varios años después, casi al final de su carrera, comentó: "Sigo convencida de que su análisis sobre lo que ocurre cuando uno toca, es exacto. Mi pregunta es: Como lo enseñaría?".

Al principio de los treinta, empezó a explorar la posibilidad de que el torso gobernara la ejecución del pianista por medio de un empuje suave, pero continuo. La respuesta física y emocional más fuerte se lleva a cabo en el torso; los músculos que mueven los brazos, también están en el torso. De acuerdo a este análisis sería muy natural que los brazos, quienes dominan la actividad de los antebrazos, de las manos y de los dedos, estuvieran dominados a su vez, por esta suave y continua acción del torso. Muchos pianistas entrenados para usar una técnica para los dedos básicamente, ahora también se mecen al tocar el piano. Esta acción física no siempre afecta el encontrar y el atacar las teclas. El empuje tenía que estar participando en todas las acciones de la ejecución para tener un efecto significativo.

Un factor esencial en la interpretación musical ha sido descubierto por primera vez. Existe una base física no solo para el virtuosismo, sino para la continuidad y la belleza en la ejecución. Ella comenzó a notar que los grandes artistas, siendo observados cuidadosamente, revelaban dicha base aun sin darse cuenta. Para ella la observación cuidadosa de los artistas significaba mirar particularmente como usaban sus brazos y torsos, y no solo sus dedos y muñecas. Es importante notar que la misma coordinación que produce velocidad y brillantez es la que produce continuidad y belleza.

## Prefacio

A esta coordinación es a la que llamó *ritmo básico*, y a veces solo *ritmo*<sup>2</sup>. Cuando usaba esta palabra nunca se refería al valor de las notas o a la métrica de la música. Basta hojear los escritos de los músicos acerca de la palabra ritmo, para darse cuenta de la gran vaguedad y contradicción que hay en torno a su significado. Pero, al tratarse de la pertinencia de la palabra en lo que concierne a la composición musical, hay curiosamente, unanimidad. Bajo estas circunstancias es importante que el significado planteado por la autora no sea malentendido. Ella no hizo mucho por clasificar los elementos de la música que estuviesen colocados bajo el título de ritmo, sino más bien exploró esmeradamente todos los matices de respuesta física a la imagen auditiva que producía el flujo del sonido dentro de la estructura de una frase o en la secuencia de frase a frase. Llamó al ritmo en la música, ritmo de la forma. El torso iniciaba y aplicaba este ritmo básico en el pianista como respuesta a la música.

Esta fase duró varios años, hasta que Abby Whiteside llegó a una resolución importante. El torso controlaría la ejecución con mayor efectividad, si iniciaba el ritmo básico por medio de un suave jalar en vez de empujar! para entonces, ella había empezado a lograr grandes transformaciones en la manera de tocar de sus alumnos. Comenzó a preocuparse cada vez más por que hubiera continuidad en la actividad entre los ataques a las teclas, porque la continuidad musical debía ser lograda por el tipo de actividad que tiene lugar entre las articulaciones. Para lograr lo que por entonces ella llamaba *rocking rhythm*<sup>2</sup>, hacía que se balancearan los estudiantes, primero con exageración, y luego más y más cómodamente. Hacia que saltaran al tocar, en una actitud parecida a la de un jinete.

Otro recurso para activar al torso al tocar, era el ataque del torso. Por muchos años ella uso lo que llamaba *ataque con todo el brazo*, para activarlo, lo movía en un arco exagerado para que fuera el instigador de la acción de encontrar y atacar las teclas; el antebrazo, la mano y los dedos servían para transmitir la fuerza del brazo con solo estar preparados y sin moverse independientemente de este. Esta vez, era el torso quien actuaba como la fuente de poder, y el brazo era una extensión activa del torso. Se usó el patrón sonoro del ataque

---

2 Ver glosario.

con todo el brazo<sup>3</sup>, pero con un cambio: El pianista tenía que comenzar con un salto de octava. Se requería de distancias laterales más amplias para el torso.



#### *Ambas manos en octavas dobles*

El torso, inclinándose, bajaría los brazos para atacar las octavas dobles, y así al enderezarse, subiría los brazos moviéndolos hacia las octavas siguientes. La distancia lateral era cubierta por el balanceo lateral del torso.

Para el lector, esto puede parecer extravagante. Pero una vez que el alumno se las arreglaba para no mover los brazos de manera independiente del torso, el movimiento de este para encontrar y atacar las teclas, no era ni difícil ni laborioso, y si era efectivo para activarlo. Usando estas estratagemas o palabra favorita de ella trucos, algunos otros estudiantes lograron una transformación en su ejecución mllagrosa.

Un día, a pesar de esto, dijo que eran los brazos y no el torso quienes podían iniciar e implementar un ritmo básico por medio de un suave jalón. A un estudiante que protestó, le dijo: "Sí, aprendiste a tocar con ritmo usando el torso, pero descubrí que ésto no funcionaba bien con otros alumnos. Por consiguiente no está completamente bien". Y uso el siguiente ejemplo para ilustrar una de las razones de su cambio de opinión; si uno, por así decirlo, pegara los brazos al torso, y se balanceara de un lado a otro, costaría mucho más trabajo que si los brazos estuvieran sueltos en su balanceo, y el torso siguiera confortablemente la actividad de los brazos, en vez de iniciarla.

En esencia este fué su último análisis. No quiere decir que no haya habido más modificaciones. Como por ejemplo, tiempo después sentía que los brazos eran los iniciadores del ritmo, pero que el torso debía estar sensible y activo; de otro modo el ejecutante no conseguiría un ritmo vital y emocionalmente involucrado.

Hubo otro cambio en la enseñanza de la *acción alternada*<sup>2</sup>. Abby Whiteside estuvo preocupada tantos años de transferir la responsabilidad principal a los brazos, que por mucho tiempo le pareció que la función de los antebrazos, manos y dedos, era simplemente la de transmitir la fuerza de los brazos. Si permanecían preparados como

3 Ver ejemplo N° 19

2 Ver glosario.



extensiones óseas de los brazos, la naturaleza se ocuparía del resto. Llegó el tiempo en que vió que los antebrazos y las manos podían trabajar no independientemente de los brazos, pero sí "bajo la cúpula de actividad del jalón de los brazos" teniendo como resultado una coordinación más flexible y eficiente. Ella estaba convencida de que no habría desperdicio de acciones movimientos improductivos del sonido (alejándose del teclado, en vez de aproximarse). Se producía una acción recíproca en el ataque del antebrazo y la mano: cuando el antebrazo era flexionado<sup>4</sup>, la mano era lanzada hacia el teclado (muñeca alta), entonces, el antebrazo era extendido, alzando la mano (muñeca baja) y producía nuevamente sonido la mano y los dedos eran usados como palancas activas que transfieren y suministran la fuerza del brazo y del antebrazo, y nunca trabajan por su cuenta para encontrar y atacar las teclas. Esta actividad era supervisada, dominada y controlada totalmente por el brazo. *El control de todas las acciones ocasionadas por el jalón del brazo, es la piedra angular de su análisis final, a partir del cual ya nunca se desvió de su enseñanza.* En el estudio Op. 10, No. 7 de Chopin, hay una muy buena ilustración de lo que es la acción alternada. La acción alternada fué refinada posteriormente en una especie de aleteo<sup>5</sup> de la mano por el brazo y el antebrazo cuando se toca a toda velocidad el Estudio.

Este somero resumen de la evolución de Abby Whiteside durante veinticinco años de enseñanza confirma el problema con el que nos enfrentamos al preparar la publicación de estos manuscritos. Nuestro primer deseo subjetivo era preservar cada palabra sin cambiar nada de lo que ella había escrito, y, al mismo tiempo, el razonamiento objetivo nos decía que ésto no era posible. Los manuscritos estaban en un estado burdo, ni completos ni pulidos. El capítulo introductorio de *Perfeccionando los Estudios de Chopin*, tenía dos versiones. Encontramos varias discrepancias entre los diversos manuscritos, y en algunos casos, entre lo que ella había escrito y, según nosotros, lo que había enseñado en sus lecciones. Por ejemplo: En la página 41 escribió " La imagen auditiva debe ser establecida con precisión antes que comience el bosquejo. " El bosquejo viene explicado en el glosario y en el transcurso del texto, por eso no ahondaremos en éste momento en su significado, sólo diremos que después llegó a la conclusión de que la imagen auditiva podía y debía ser aprendida desde el principio (i.e. antes de conocer la música) esbozando en el tiempo indicado por el compositor. Otro ejemplo : Cuando comenzó a enseñar el bosquejo, recomendaba un procedimiento sencillo y bastante común, tocar la primera nota (o acorde)

---

4 Parece ser que la autora quiere expresar la idea de que los movimientos estirar y recoger el brazo, ocasionan una flexión en la muñeca hacia arriba y hacia abajo, respectivamente, de una manera pasiva, permitiendo los dedos fijos en el mismo lugar (sin subir y bajar activamente la palma de la mano). Nota del traductor.

5 Otros autores llaman a este toque, vibrato pasivo. Nota del traductor

de cada compás; más tarde sintió que el bosquejo o pulso, como a veces le decía debía ser más espontáneo, variado y completamente imprevisible, aún para el mismo ejecutante, si es que se quería estimular algún ritmo emocional.

En la página 109 de *Practicando una Ejecución*, se encuentra una discrepancia particularmente importante. No podemos fechar con precisión este artículo. En un cuaderno había unas anotaciones fechadas en 1953. Esto de las fechas es relevante porque continuamos estudiando con ella a fines de su estancia en Nueva York en 1956. La idea de que mientras "El brazo continua impulsando su fuerza por el teclado en cualquier dirección que sea necesaria, utilizando el elemento tiempo entre los sonidos, etc.", (con la contradicción de que el brazo no siempre jala), nunca tuvo cabida en sus lecciones. Nosotros lo recordamos claramente, y por lo menos un juego de apuntes de otro alumno de Abby coincide con nuestros recuerdos: Abby hizo hincapié en que el jalón en la articulación del hombro puede ser sostenido aún cuando el brazo vaya avanzando. Este es un punto muy importante. En la última etapa de su enseñanza el precepto de que el brazo participa activamente en la ejecución del piano por medio de un jalón, era básico. Desde este punto de vista ninguna acción o articulación es tomada solo con el antebrazo, con la mano o con los dedos, actuando por sí solos; el brazo tiene un papel muy importante en cada acción que produzca sonido. Esto es esencial porque según los análisis de Abby Whiteside sólo el brazo es capaz de controlar la actividad horizontal, debido a la estructura de la articulación del hombro. Otra indicación de que ella planeaba presentar ésto análisis es una nota a lápiz hecha en el margen de uno de sus cuadernos de notas, en donde describe la acción de extensión del antebrazo (pág.37). "Hay que fijarse en el jalón corto, rápido y vigoroso del brazo, etc.". Aunque la declaración encontrada en la página fue una idea fugaz que abandonó o que nunca desarrolló, pensamos que debía ser incluida, pero también sentimos la necesidad de expresar nuestra postura al respecto.

La decisión de completar algunos de sus escritos, o de hacer algunos cambios importantes fue dirigida por nuestra firme convicción en la importancia de sus principios, y por algunas otras causas. Quisimos que las personas que habían estudiado con Abby, o que se habían interesado en su obra después de conocerla, reconocieran su esencia en nuestro trabajo. En donde estuvimos obligados a hacer cambios o adiciones, nos aseguramos que el lector lo supiera. Hicimos los menos cambios posibles, tratando de evitar cualquier alteración importante, en el sentido de lo que ella había escrito. También evitamos, salvo algunas pocas excepciones, escribir adiciones extensas a su texto, pues no serían justas ni para ella ni para nosotros. Por eso decidimos no concluir su trabajo sobre los Estudios de Chopin. Para preservar cada trozo de sus escritos, decidimos incluir ambas versiones de su introducción a *Perfeccionando los Estudios de Chopin*. Pensamos

## Prefacio

que al señalar las discrepancias ocasionales entre lo que ella había escrito y lo que nosotros recordamos de las lecciones que nos impartió, ayudaría a definir con mayor precisión lo que enseñaba. Tenemos motivos para creer que las discrepancias existen sólo porque eran borradores preliminares. Con base en el mismo razonamiento, cuando encontramos algunas diferencias entre los diversos manuscritos creímos que sería útil indicar cual versión estaba más cercana a lo que recordábamos. Aún éstas diferencias en formulación pueden ser estimulantes para los pianistas y maestros que a su vez están buscando soluciones satisfactorias a los problemas de la ejecución. Además de nuestras limitaciones personales, había todavía mucho por hacer. En el verano de 1952, Abby Whiteside fue a Florencia, Italia, con el propósito exclusivo de trabajar intensamente en los Estudios de Chopin. En este período, sus anotaciones contienen una gran cantidad de material que podría ser usado tal cual o con pequeños cambios. Pero después de haber sido atacada por la enfermedad, y como amaba tanto dar clases, si tenía la oportunidad de escoger entre enseñar o escribir, escogía lo primero. Por eso lo que escribía en ese tiempo eran pensamientos anclados apresuradamente, como para ser ampliados, organizados y luego incorporados en una versión final. O bien eran ideas expuestas a grosso modo, dejando las correcciones, los detalles y la organización del material para después, cosa que desafortunadamente nunca llegó.

En nuestra edición correspondimos a las necesidades del manuscrito. Donde había una oración vaga o inconexa, la volvimos a redactar procurando no deformar su sentido. De un conjunto de ideas aisladas, escogimos aquellos comentarios que aunque estaban aislados, contenían observaciones que consideramos podrían ampliar y clarificar sus principios, o bien tener una aplicación útil a la práctica del piano (páginas 99-105 y 111-115).

En algunos casos el contenido tuvo que ser reagrupado para facilitar su lectura, como por ejemplo páginas 83-98 de la segunda versión de la introducción. En el estudio op. 10, No. 7 no escribió los ejemplos musicales a los que hizo referencia. Para nosotros fue relativamente fácil decidir que ejemplos tenía en mente, pues conocíamos como enseñaba la acción alternada en este estudio.

Abby tuvo la intención de escribir un análisis detallado del modo de practicar el noveno compás del Estudio Op. 25, No. 10, porque hizo un análisis general, pero la descripción del procedimiento es nuestro, (págs. 54-58). Lo mismo pasó en el Estudio Op. 25, No. 11, escribimos el procedimiento en detalle de la página 79 a la 82.

En glosario páginas 143-153, es nuestro por completo. Abby Whiteside tenía por costumbre, tanto en la enseñanza como al escribir, encontrar una palabra o una frase para describir las diferentes facetas de una ejecución. Esto era con el fin de presentar sus ideas

con mayor intensidad y concisión. Y como ella le daba a éstas palabras un significado muy especial, diferente del común, pensamos que sería muy útil un glosario para el lector. En algunos casos en donde la definición del término no nos parecía suficiente entramos en detalle en la práctica.

Este volumen y el libro previo se complementan entre sí. El contenido de *Perfeccionando los Estudios de Chopin y otros Ensayos* refleja el modo de pensar de la autora en sus últimos años, durante los cuales alcanzó su mayor destreza y refinamiento en la enseñanza del ritmo básico para aprender a tocar el piano con toda brillantez y la continuidad flexible que los dotes naturales permitan; pero *lo indispensable para la ejecución del piano* representa el planteamiento más extenso de los principios que descubrió. Creemos que un estudio cuidadoso de los dos pueden clarificar y ampliar la esencia de la enseñanza de Abby Whiteside.

Así como los principios que desarrolló Abby Whiteside divergen de las corrientes de enseñanza actual, así difirió ella de los otros maestros en la manera de dar la clase. Estaba segura por completo de lo que estaba descubriendo, y tuvo cuidado de anotar a veces esbozadamente y otras en detalle las diversas etapas de sus principios desarrollados, y la efectividad de algún mecanismo nuevo. Pero aunque siempre estaba consciente de la importancia de la habilidad y de la fineza en la aplicación de sus principios, no describió con detalle suficiente de que modo enseñaba ella misma. Es importante mencionar esto.

Una clase cada clase era una experiencia creativa y excitante. Nunca fue descuidada ni rutinaria. Había que abordar la clase como un ejecutante nuevo y talentoso prepararía un concierto. Esto era un hecho para los estudiantes talentosos y para los no talentosos. Ella se entrenó para hacer "borrón y cuenta nueva", usando sus palabras. Escuchaba por deleite y no para fijarse en los errores; si algo interfería con esto trataba de descubrir la falla. No quería escuchar si los errores de la lección anterior habían sido corregidos. Alguna vez dijo que siempre tenía la idea general del nivel que había alcanzado el alumno, pero no quería recordar, por otra parte como había tocado alguna composición la semana pasada.

Tampoco le gustaba reiterar lo que había dicho la clase anterior. Si después de todo se tenía que hacer un diagnóstico creativo, sentía que debía escuchar cada ejecución como si fuera una experiencia nueva. Así, al tratar de solucionar un problema, obtenía algo nuevo, probablemente. con frecuencia la solución era asombrosamente sencilla. En una ocasión, cuando estaba especialmente complacida con el resultado del nuevo recurso exclamó indignada, Por qué no se me había ocurrido esto antes?

Debido a lo que ella luchaba por conseguir, la esencia, el contenido de sus lecciones difiere mucho de lo que uno espera normalmente. Una clase era la oportunidad de transferir al estudiante la conciencia de los que se siente tocar con un ritmo. Para esto usaba la

## **Prefacio**

imaginación, tocaba las manos y otras cosas. Dejábamos caer nuestras manos, y las alzaba suavemente para que nos diéramos cuenta de activar las muñecas con energía en un mínimo de esfuerzo. Retorcíamos nudos imaginarios y reales para sentir el movimiento rotatorio y activar los brazos. Azotábamos látigos imaginarios para aprender como controla el brazo los movimientos del antebrazo y la mano. Sosteníamos una ligera hoja de papel o imaginábamos sostener un pajarito para activar la mano y tocar transmitiendo la fuerza del brazo. Esto significaba que el alumno podía aprender algo de provecho en cada clase aunque no hubiera practicado en toda la semana.

La clase nunca era un examen para ver que tanto había progresado a fuerza de practicar. En la enseñanza convencional no se puede hacer nada constructivo por la ejecución del alumno si éste no practicó, o estamos sugiriendo que la práctica es innecesaria para aprender una pieza. Sino que puede haber un adelanto importante en el aprendizaje de una pieza desconocida como resultado de lo que se trabajó en clase, y eso es la indicación clara de una diferencia cualitativa importante en la naturaleza del proceso de enseñanza que fue utilizado.

Tal vez debido a su característico modo de enseñar no insistía en que el alumno aceptase su idea de como debía ser el tiempo correcto. Se entiende que no estamos hablando de tocar un Adagio a toda velocidad o una pieza rápida muy lenta. Además de indicar que ella quería una velocidad diferente, le daba permiso al alumno, cuando éste estaba seguro de su preferencia, seguir su propia opción de tempo. No lo guiaba. Pero cuando su deleite auditivo era interrumpido por un toque de nota por nota, o por otra causa que hiciera que el alumno tocara sin continuidad suave y flexible, lo detenía inmediatamente para trabajar en el asunto. Se disculpaba por la interrupción, pero estaba segura de que era más sencillo corregir una falta fresca. Algunas veces, cuando había un problema muy obcecado — resistente al diagnóstico — paraba en el mismo lugar cada semana. Nunca se desesperaba, sin importar que tanto persistiera el problema, siempre y cuando el alumno siguiera sus sugerencias.

Ella siempre trataba de ser breve e ir al grano. Le irritaban los maestros que se extendían con gran detalle en algún punto obvio, o que tal vez era obvio para ella. Si el alumno quería o necesitaba explicación adicional, se la daba sin impaciencia e irritación. Aunque cada estudiante conocía la teoría general de su enseñanza, no conocía todos sus recursos necesariamente. Como sus estratagemas o trucos eran inventados en el acto para resolver un problema dado, no se ofrecía utilizarlos si dicho problema no existía. Esto atiborraría innecesariamente la clase.

Sus criterios sobre la profesión de la enseñanza eran muy rígidos y a veces sorprendentes. Por ejemplo, al discutir acerca de la enseñanza infantil decía: "Si un niño,

con cierto tiempo de estudio, con inteligencia normal, con aptitudes y coordinación normales, no obtiene satisfacción, ni interés por el piano, *siempre* es culpa del maestro, y no del niño".

Una de la técnicas más importantes era usar la sensación física para transferir la impresión de la ejecución correcta al alumno. Por ejemplo, para activar su mano o para hacer la pantomima de una ejecución, se la sostenía para poder sentir la más pequeña inactividad o una ansiedad de tocar, en la misma mano, o en los dedos (en vez del brazo), de tal suerte que el alumno se diera cuenta también de ésto.

Si uno desea mostrar a que sabe un pastel de manzanas verdes, vale más una mordida, que mil palabras. Aun durante la ejecución y sin interferir en ella, podría hacer que el estudiante se diera cuenta de cuando sus manos o sus dedos estaban más activos que el brazo al buscar las teclas, con sólo tocarle el codo, el antebrazo o las manos. Esto implicaba una delicadeza muy grande, cosa que no era problema para ella. Estaba dotada de una destreza física extraordinaria, y toda su vida procuró incrementarla, pues era esencial para poder enseñar con maestría.

Aquí es pertinente citar a Abby con respecto al entrenamiento. Tenía serias reservas acerca de su valor, porque ella creía que éste no podía hacer nada excepto tocar la superficie de los hábitos de un músico. Pensaba que sólo la enseñanza podría tocar fondo y encontrar las causas físicas fundamentales de las insuficiencias en una ejecución, y hacer algo constructivo y duradero al respecto.

Insistía constantemente en la necesidad de involucrarse emocionalmente al tocar. Desde el comienzo de su carreras aprendió que debido a la organización del cuerpo, la coordinación que funciona al tocar involucrado emocionalmente es diferente de la que funciona al no estarlo. Esta es la razón, dicho sea de paso, de por que el saber cuales son los huesos movidos por tales músculos, es en sí de poco valor para el pianista, o para el maestro. Y como ella buscaba las bases de una ejecución bella, tenía muy claro que una ejecución automatizada y sin inspiración emocional — estado común de un músico cuando practica ejercicios — no solo es una experiencia negativa sino perjudicial. Un elemento esencial de una ejecución suprema es ignorado y evitado sistemáticamente. El resultado final de la práctica automatizada y sin inspiración, sólo puede ser una ejecución automatizada y sin inspiración.

No es accidental que ninguno de sus recursos fuera llamado "ejercicios", les decía "estratagemas", "trucos". Los utilizaba para establecer la base física y emocional de una ejecución bella y auténtica. Esto no era una aversión subjetiva a una palabra. Una palabra presupone una reacción. Un ejercicio es un quehacer rutinario. Su resultado objetivo sólo puede ser malo. Si era necesario tocar con todo el brazo, tenía que "ser algo bello por sí

## Prefacio

mismo". No solo había que sentir la belleza de las notas, sino también la del movimiento del brazo. Un bosquejo tenía que absorber al pianista, en todos los aspectos, para poder producir "un ritmo básico con participación emocional" para que expresara lo que tenía que expresar. Si no podía hacer un bosquejo así, mejor que no lo hiciera.

Para ella es vital el papel que desempeña el oído. Alguna vez dijo que si se le hubiera que establecer con brevedad la base de una ejecución bella, diría: oído y coordinación. Se interesaba mucho por el entrenamiento del oído, pero si estaba dirigido hacia un propósito específico, el de mantener el oído del pianista funcionando en su capacidad máxima *durante* la ejecución. El entrenamiento común en donde se cantan intervalos, y se hacen dictados, tiene valor para el alumno, pero no es lo suficientemente específico como para asegurar buenos hábitos auditivos. Aun los ejecutantes más talentosos no siempre pueden controlar la ejecución con el oído.

Aprender una composición musical implica usar el oído, la vista, y el sentido motor de los músculos, y la mente también. Abby pensó que como la música es sonido debe predominar el oído. Ella consideraba que insistir en la importancia de la lectura cuando se está empezando a estudiar música es un error y produce efectos perjudiciales a largo plazo, por lo que recomendaba enseñar a leer lo más tarde que se pudiera. Aconsejaba onsoñar las piezas de memoria para alimentar y estimular los buenos hábitos, y luego transportar la pieza. Este tipo de práctica era la mejor manera de asegurar que el oído se encarga d la ejecución.

Sin embargo, debemos dejar muy claro que ella no creía que el oído por sí mismo establece buenos hábitos físicos o que corrige los malos.

El oído de un músico está condicionado por sus hábitos de práctica — no es ningún indicador objetivo que escucha con agudeza lo que sucede sin importar cual ha sido su entrenamiento. Practicar nota por nota desarrolla una audición nota por nota. Practicar así no solo se refiere a hacerlo lento, de modo que cada nota o acorde llame la atención de modo particular, ni tampoco se refiere al detenerse frecuentemente para corregir los errores. Aun los músicos que normalmente aprenden una pieza nueva tocándola a toda velocidad, en vez de tener una visión global de la misma pueden estar escuchando nota por nota sin querer. Tanta preocupación por la manos, por lo dedos, y por los antebrazos — palancas que fueron construidas por naturaleza para funcionar verticalmente y que por lo mismo solo participan en la articulación aislada — de cada nota sucesiva o cada acorde ser lo más importante, y a un oído que escuche nota por nota.

Entrenar al oído para escuchar por frases, o como diría Abby "con un ritmo", requiere la participación del brazo — con el jalón que ejerce el brazo, específicamente — porque

la articulación circular por la que está conectado el torso, permite el control del brazo en la progresión horizontal — progresión *entre* las notas de la frase.

Para establecer esta coordinación es necesario que el alumno este muy conciente de la sensación de la diferentes acciones en su propio cuerpo. No es cuestión de diferencias grandes y obvias. Hay varios matices; estos pueden ser sentidos y no ser escuchados. Aunque son muchos los músculos que participan, y la coordinación es por lo tanto compleja, es fácil sentir aun los matices más sutiles una vez que se ha aprendido a ser físicamente conciente. Cuando el problema requiere deshacerse de hábitos físicos defectuosos — hábitos que impiden velocidad y continuidad — y de instalar nuevos, nos enfrentamos con la necesidad aún más insistente de que el alumno cultive esta percepción de la sensación física si quiere tener éxito. Esto no es fácil de ninguna manera. En primer lugar los estudiantes por lo común no están entrenados o acostumbrados a estar concientes de las acciones físicas. En segundo lugar, y con frecuencia, tampoco quieren, a pesar de que algunas veces se dan cuenta de la necesidad de cambiar su modo de tocar.

El oído por sí mismo no puede hacer conciente al alumno de lo que está haciendo mal. El hecho es que el estudiante que está acostumbrado a escuchar nota por nota, no siempre va a escuchar las sutilezas de la dinámica y de la coordinación que participan, y cuando, en pocas ocasiones, las escucha, no siempre prefiere la ejecución superior y continua. Las notas parecen ir demasiado rápido, y de un modo muy suave. El quiere detenerse y escuchar cada una de las notas en turno.

Pero de acuerdo con los resultados de las enseñanzas de Abby Whiteside, el punto en el que la coordinación nueva ya es algo habitual, podía ser mejor evaluado observado el desempeño del alumno al tocar especialmente en un concierto con sus oídos controlando esa ejecución. Ella sabía, y con frecuencia lo mencionaba de la gran dote auditiva que debía tener el estudiante antes de que ni siquiera considerara hacer una carrera profesional como ejecutante.

La improvisación era otra de sus herramientas principales. La utilizaba con dos propósitos en mente: involucrar el oído, y crear un ritmo básico en el estudiante. El alumno menos talentoso puede aprender a improvisar, así como una persona de inteligencia y educación limitada puede hablar en oraciones en vez de decir palabra inconexas. Aunque el pianista no tenga grandes dotes, la improvisación tendrá a mejorar el fraseo. El improvisador no ataca una nota y luego se detiene a pensar en la próxima. Desde el punto de vista auditivo, la improvisación establece la relación más cercana entre lo que el oído imagina y lo que produce el mecanismo del instrumento. Por eso ella usaba la improvisación para establecer el hábito de la progresión de frase a frase, tanto física como



## **Prefacio**

auditivamente. Entonces esa actividad podía ser transferida a la composición que estaba aprendiendo el alumno. A veces los resultados eran sorprendentes.

En algunas ocasiones usaba con gran éxito un procedimiento muy extraño. Cuando no podía diagnosticar fácilmente lo que estaba mal, se sentaba al piano imitando al alumno, trataba de identificarse con él, para poder sentir y actuar como él. Esto parecía darle idea de lo que este había hecho. Luego, en el momento de sentarse, aun antes de tocar, decía "ya se que está mal". La prueba está por supuesto, en el hecho de que cuando el alumno hacía un ajuste en respuesta a su crítica, mejoraba su manera de tocar. Esto era una impresionante proeza de virtuosismo en el diagnóstico. Una vez un estudiante muy talentoso, medio guasón, exclamó: Abby, si hubieras hecho ésto en Salem, Massachusetts, en tiempos de la colonia, te hubieran quemado por bruja! Está de más decir que enardecí de placer.

La primera lección de un estudiante era trascendental para ella. Se equipaba emocionalmente, como para un debut. El problema era que había que introducirlo a un mundo de facilidad y de continuidad completamente nuevo. Cuando se le preguntó una vez acerca de lo que hacía en esa lección, contestó: "Una y mil cosas, tocamos un trozo de ésto y trozo de aquello. Sujeto su mano, su brazo, o su antebrazo cien veces, para darle la sensación de lo que quiero que sienta."

Se aspiraba a tener cierta coordinación física. Si el estudiante era un pianista principiante o un profesional avanzado, tal coordinación podía ser establecida más fácilmente después de que se hubiera adaptado a sentir con agudeza lo que ocurría físicamente, ésto era importantísimo para ella. Por ejemplo, cuando hablaba sobre un estudiante que había aprendido a usar un ritmo básico decía: "tiene un ritmo básico, y sabe como sentirlo". Por eso al usar el tesoro de trucos que acumuló durante años de enseñanza, trató de provocar en el alumno una gran conciencia de la sensación física de tocar con un ritmo.

Queremos agradecer a todos aquellos que ayudaron en la preparación de este libro para su publicación.

A Eunice Nemeth y Robert Helps, por los apuntes de sus clases con Abby Whiteside.

A Roger Boardman, por presentarnos su tesis sobre *Una Historia de las Teorías de la Técnica de la Enseñanza del Piano*.

A Willia Wight y a Carolyn Haughton, por permitir la inclusión en este libro del artículo ***Errores en la Enseñanza Tradicional del Piano***, que Abby Whiteside les había otorgado en forma de manuscrito.

A Marion Flagg, Mary M. Champlin, y Stanley Baron, por sus valiosas sugerencias después de haber leído los manuscritos originales.

También queremos agradecer a Jean Prostackoff y a Noah Rosoff por su interés y apoyo.

JOSEPH PROSTAKOFF

SOPHIA ROSOFF

Nadie conoce todos los elementos que conforman la ejecución pianística, las sutilezas en el balance de la actividad de los músculos empleados, pero, el principio usando en el aprendizaje de esta coordinación no es diferente del que se usa constantemente en nuestra vida diaria: queremos hacer algo y la naturaleza nos ayuda automáticamente.

Hay que tener en mente que la naturaleza es mucho más hábil para actuar, que nosotros capaces para analizar las complejidades de sus obras. Recordemos que una coordinación natural, nunca integra sus partes después de que éstas hayan sido practicadas por separado con anterioridad. La naturaleza utiliza el mecanismo como un todo desde el principio motivada por el deseo de lograr un resultado. Veamos el proceso alimenticio: queremos comida, y este deseo por sí solo, crea la acción que nos alimenta. Es lo mismo si se trata de un bebé que está aprendiendo a comer, o de un adulto que guisa para luego comer. En este proceso se pone atención sólo en el resultado deseado: nadie se preocupa por la manera en que se hace cada movimiento.

La diferencia entre aprender a tocar los Estudios de Chopin y alimentarse es que el proceso para la ejecución es más complicado y requiere de un talento musical. Este talento, entre otras cosas una percepción tonal que es tan precisa como para mover un cuerpo con precisión para poder producir los sonidos que se ha imaginado y que desea escuchar.

Esto quiere decir que sin un oído perfecto nadie puede aprender a tocar los Estudios Chopin? No simplemente quiere decir que una persona sin oído perfecto no los aprenderá tan fácilmente, y que no habrá la misma seguridad en la ejecución después de aprendidos como cuando el oído perfecto es un don natural.

Sólo un control preciso puede dar una orden específica. Para el músico, que trabaja con sonido, el control preciso es el oído. Nosotros no andamos con tientos al juzgar la distancia de un bocado. El ojo es un control perfecto, y calcula la distancia con precisión; el cuerpo responde automáticamente, y nos acercamos en el momento exacto para llegar con precisión. En la música el oído es el control exacto para llegar automáticamente a la tecla correcta.

El oído perfecto no es el único requisito; pues puede conducir a una ejecución de nota por nota. Con mucha frecuencia escuchamos con precisión sin que haya belleza en la ejecución, por que carece de un ritmo básico. Un ritmo básico fuerte, sensitivo es la única acción que puede impedir que el oído perfecto se instale en un procedimiento de nota por

nota es el gran coordinador para embellecer cada frase. Puede que la ejecución no sea creativa aún con un ritmo básico, pero nunca será horrible cuando va en marcha un ritmo.

Más que ningún otro factor, el ritmo básico es la guía inspiradora para las refinadas bellezas de la gran música. Es a través de un elevado sentido de elasticidad en la música, que puede surgir una gran belleza en la ejecución, y esto no puede suceder sin un ritmo básico. Con el incremento de la sensibilidad a esta sutileza infinita, de toma y daca en la ejecución de una frase, la oleada emocional encontrará su salida con el movimiento físico que produce un ritmo de fraseo, en vez del movimiento que produce un sonido cada vez.

Si en una ejecución la belleza se va a despararramar por sí sola no hay que predeterminar la dinámica; ni tampoco deben haber muchos climas, por que la oleada emocional buscará salida nada más en el proceso de ataque. Solo cuando un ritmo básico animado es la corriente cargada de emoción, el ejecutante puede desarrollar todos sus recursos de percepción.

Aquí hay algo de suma importancia y que debe ser aprendido a fondo: **Para un músico, la clase de actividad física que gobierne su ejecución determinará la manera en que escucha.** Si para cada sonido toma un impulso de fuerza separado, escuchará nota por nota, y no habrá la sutileza suficiente en el uso de fuerza para crear una exposición bella. Pero, si los sonidos son producidos dentro de una corriente de fuerza (un glissando, por ejemplo), escuchará de un modo comprensivo y de principio a fin las obras musicales. Esta audición por frases es la única que puede ser lo suficientemente creativa para conseguir las más grandes sutilezas de matiz en la ejecución. Si este punto crucial de la audición puede ser hecho realidad desde el principio, se entenderá claramente el daño hecho a cada frase cuando se ven primero los hábitos físicos para tocar los detalles, y luego los hábitos que se ocupan de un ritmo básico.

La raíz de todos los problemas, tanto musicales como técnicos en los Estudios, es esta crucial falta de desarrollo de una técnica que se ocupe de la producción de un ritmo básico.

Existen muchísimas aproximaciones, entre ellas las tradicionales, para desarrollar una técnica que se encarga de los detalles; pero, hasta donde yo sé, ninguna de ellas hace imperativo que los detalles (hablando de movimientos físicos) son de segunda importancia con respecto al ritmo básico. Pero, a menos que éste sea instalado primero, la capacidad natural vera frustrado el movimiento de su magnífico equipo para la coordinación que incluye tanto el todo como sus partes.

El ritmo básico siempre se crea con la fuerza fundamental productora de sonido. Para el pianista la palanca todo poderosa es el brazo. El brazo puede integrar la fuerza de las palancas más pequeñas con su movimiento si va manejando un ritmo de fraseo. El brazo es la única palanca que está equipada para ocuparse de un ritmo continuo. La fuerza del

brazo se hace efectiva por medio del torso, el cual, estando asentado en el banquillo, por así decirlo, actúa como punto de apoyo del brazo. La articulación superior del brazo se conecta con el torso. Esta articulación de conexión es de una destreza maravillosa, permite movimiento con continuidad en cualquier dirección.

El modo en que el toro amplifica el ritmo iniciado por el brazo es tan individual como el ejecutante mismo, pues depende de como exprese su reacción emocional hacia la música. Ya que el ritmo es una expresión de emoción, pueden haber movimientos extravagantes; o también se puede manifestar una emoción intensa conducida por un firme "control de las riendas" de las herramientas de la ejecución, con muy poco movimiento observable. Pero se creará una actividad vital, ya sea sostenido, zigzagueando, o saltando (los movimientos extremos y sus diferentes gradaciones intermedias), es una lástima que éste tipo de actividad sea etiquetada como "gesto corporales" exagerados, porque no se comprende el papel que desempeña en la proyección del arte del ejecutante.

Hace tiempo di clases durante cuatro años a una persona de gran talento, y en ese tiempo no había querido admitir que su oído, por sí solo, no iba a producir los resultados que él esperaba. Nunca tocó con la gracia que él quería hasta que evaluó la actividad del torso que crea un ritmo básico. Fue entonces que su ejecución creció en gracia y encanto, y la belleza entró en cada frase.

En vez de esperar que el maestro sea muy específico en el tipo de movimiento que hay que hacer para iniciar un ritmo, es mejor observar lo que hace un artista, y el modo en que uno reacciona al oír tocar una banda, o cuando uno está fascinado con músicaailable. Si uno está de pie cuando la banda está tocando, seguirá ligeramente la música con el cuerpo; a menos que de plano sea una persona demasiado inhibida. Todos los niños se balancearán, obsérvelos.

Cuando estamos sentados, no estamos tan libres como cuando estamos parados, pero hay dos huesos, los ilíacos, sobre los que nos apoyamos, como sobre nuestros pies, y podemos al estar sentados, cambiar de balance y hacer, como lo hacemos habitualmente al estar de pie, todos los movimientos para expresar nuestra respuesta emocional a la música, en miniatura.

Es verdad que hay muchos oyentes expertos que obtienen deleite y satisfacción con sólo escuchar la música. Pero éstos no son los ejecutantes más exitosos. Los ejecutantes verdaderos son los que tienen satisfacción tanto con el oído como con el ritmo. Puesto que la idea es tocar los estudios con belleza, gracia y facilidad, se debe desarrollar el hábito de escuchar y de responder con un cuerpo activo. Deje que la música se apodere de usted; cuando uno se sienta para tocar, primero que nada hay que tener la imagen auditiva para

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

que se pueda crear una respuesta activa en el torso. Esta respuesta, rítmica y balanceada, solo es obvia para uno mismo.

El primer vínculo del mecanismo para tocar con este torso rítmico es el brazo, y si el ritmo básico del torso entra en la ejecución, será porque el brazo toma **la iniciativa para llegar al sonido y para sostenerlo**. Nótese como el brazo hace ésto en un glissando. En los estudios, donde participan también las otras palancas en la cobertura de la distancia, y en el uso de la fuerza para tocar, se requiere esencialmente la misma relación que tiene el brazo con el sonido.

Si usted tiene un equipo de dedos independientes y bien desarrollados no creará en esto. Después, o se convence o lo logra a pesar de su concepto intelectual sobre la técnica (algunos artistas así les pasa), no tocará los estudios con esa gracia contagiosa y esa belleza que nace de un ritmo fundamental, aunque pueda producir todos los sonidos, tanto con velocidad como con precisión.

La transición de un control con los dedos (los dedos buscan la tecla para tocar), al control con el brazo, es lento y difícil, pero no imposible. Una vez que se logra esta transición, hay un mundo de diferencia en lo que uno escucha y en la facilidad con que la imagen auditiva se traslada a sonido.

Desgraciadamente solo hay un modo de experimentar este cambio en la audición y en la ejecución. Uno tiene que esperar a que la naturaleza haga el milagro, con una coordinación que le de al brazo el control de la distancia y de la fuerza. Las palabras carecen de sentido hasta que los hábitos físicos nuevos no sean una realidad. No se puede dar ninguna prueba por adelantado. Solo existe el deleite completo y el alivio de que puede haber un camino seguro hacia la belleza para aquellos que perseveran hasta que los hábitos nuevos superan a los viejos. Lo que me animó a escribir este análisis, fue el observar los cambios que se iban dando en los pianistas que venían a estudiar conmigo.

Observese la ejecución de los grandes pianistas. Su oído y su ritmo básico siempre llevan las riendas, con la colaboración de la naturaleza para la coordinación. Ellos no se formaron con ningún método tradicional para la independencia de los dedos, y nadie puede ciertamente, husmear en su equipo técnico. Desarrollan, verdaderamente, sus instrumentos, cualquiera que este sea.

Los hábitos, los reflejos condicionados, con una muralla formidable contra cualquier cambio real o para comprender los patrones de movimiento sugeridos por palabras impresas. Para realizar un cambio en los hábitos, la mejor ayuda viene de una repetición frecuente de la sensación de los movimientos deseados transferidos del maestro al alumno.

**Activar el brazo para que tome el lugar de los dedos, y responder a la imagen auditiva, es la tarea primordial que logra la coordinación deseada en el mecanismo para tocar con virtuosismo los estudios.**

La fuerza del brazo es directamente efectiva en la producción del sonido a través de un jalón hacia el cuerpo. Hay que recordar que cada movimiento de la primera palanca del brazo trabaja a través de una articulación circular, y así, el fin del brazo — el codo — se mueve en un segmento de círculo. No tiene capacidad para un movimiento recto arriba abajo.

El sonido del piano es producido por una acción vertical de la tecla. Debe haber un movimiento descendente en el mecanismo para tocar para bajar la tecla y producir sonido. Lo más parecido a este movimiento descendente del brazo, es un jalón *hacia* el torso, pues la posición para tocar el piano coloca el codo ligeramente enfrente del torso. Este movimiento de descenso hacia el torso — un jalón — puede bajar la tecla y producir sonido. Para separar la sensación de movimiento con el brazo, doblese el antebrazo (tocando el hombro con los dedos). Entonces, véase cual sería el movimiento si se tocara un fortísimo con el codo en el teclado. Este movimiento sería como el balanceo del hacha al cortar madera. El balanceo se puede sentir como un jalón hacia abajo, pues el codo se mueve hacia abajo conforme se balancea en un arco circular hacia el cuerpo.

Con el antebrazo doblado, hágase la pantomina de tocar dos sonidos, por ejemplo: el Do central y el Do, dos octavas arriba. Note como la punta del brazo se balancea otra vez en una línea curva muy ligera para cubrir la distancia de dos octavas, pero cuando el sonido es tocado (imaginariamente) hay una clara sensación de jalar el codo hacia el torso. Mientras más fuerte es el sonido (todavía en la imaginación) más fuerte será la sensación.

Entre estos dos Do, hay dos octavas llenas de sonidos. Cómo podrá el brazo mantener el control todo el tiempo al tocar una escala en Do mayor, para que no se destruya el movimiento directo de Do a Do? (es aquí donde un movimiento de los dedos muy desarrollado, destruye el significado de las palabras impresas). Los movimientos que comparten la acción principal del brazo cuando se toca la escala envuelven todo movimiento posible de cada palanca entre el codo y la yema del dedo. Por el momento no estamos involucrados con esos movimientos múltiples, sino con el funcionamiento del brazo, porque esta al control para cubrir la distancia de Do a Do, tanto como de crear la iniciativa en la producción del sonido para todos los tonos.

Si el movimiento del brazo de Do a Do fuera disipado o destruido por la producción de los sonidos intermedios, entonces habremos matado a la gallina de los huevos de oro, el ritmo básico. La frase que estamos viendo es una escala de dos octavas. Para permanecer intacta como unidad de belleza, debe tener una acción física de complemento intacta —

## *Perfeccionando los Estudios de Chopin*

una acción continua de Do a Do — el mismo movimiento que tocó los dos Do en un principio.

El glissando maneja fácilmente el movimiento continuo. El problema es como mantener esta continuidad y articular cada sonido, y es, tanto un problema musical como técnico. El problema musical demanda continuidad de la idea musical de principio a fin. El técnico demanda continuidad y articulación en la producción del sonido.

Sólo la fuerza del brazo tiene el importante elemento de la continuidad, porque es la única palanca que trabaja a través de una articulación circular. Así, el brazo debe crear una parte de la fuerza para tocar todos los sonidos, para que sean tocados como una unidad rítmica y musical.

El solo hecho de continuidad implica no parar y tampoco, claro está, quedarse pegados en el fondo de la tecla. Esta fuerza del brazo no debería soportar ser atascada por ningún obstáculo puesto en el camino de su progresión por alguna otra palanca. Si el brazo es inflexible en su progresión de Do a Do, entonces todas las demás palancas se verán forzadas a ajustarse a su coordinación.

La naturaleza puede producir tanta coordinación maestra como sea necesaria, pero solo puede usar su capacidad para esta coordinación cuando es hecha del centro hacia la periferia (del hombro a la mano) y ésto significa que el brazo debe tener y mantener la iniciativa.

Para aquellos que tienen oído absoluto (perfecto) es muy fácil interrumpir el flujo de fuerza para escuchar la afinación cuando están leyendo una partitura. Nunca cede el flujo de la energía productora de sonido cuando están improvisando. Por qué porque el hecho de improvisar requiere terminar la idea que se empieza. Los sonidos no tienen valor a menos que completen el discurso musical. El que improvisa tiene un mensaje que entregar, o sea que hay que alcanzar una meta musical. Así, el cuerpo produce la continuidad necesaria en la fuerza rítmica para crear el todo estructural.

Un ejemplo de ésto paso el otro día en mi estudio, cuando estaba trabajando con un músico muy talentoso. Le pedí que improvisara una Mazurka, y luego que tocara una Mazurka de Chopin. La Mazurka improvisada estaba llena de gracia y belleza. La de Chopin carecía de estas cualidades. Hizo dos veces lo mismo. El sabía que yo estaba trabajando para transferir el tipo de actividad física que usaba en la improvisación, a la lectura de la Mazurka de Chopin. La tercera vez tuvo éxito en la transferencia, y la Mazurka de Chopin era completamente cautivadora. Alzó la vista y dijo "Todo fue tan rápido que no pude ni escucharla".

Aquí tenemos uno de los problemas más serios en la reproducción de la imagen auditiva. Sólo la continuidad de un ritmo contagioso puede encender la mecha para burlar



al oído absoluto que quiere escuchar cada nota. Y sólo el brazo puede entregar este ritmo a la ejecución.

Si ya se tiene una conciencia de la actividad, con el brazo doblado — una sensación clara del movimiento — ponga la mano en el teclado. Con los cinco dedos en las primeras cinco teclas de la escala, utilice el movimiento del brazo para hundir las teclas (sin sonido, para que la sensación de actividad no se distraiga al escuchar). Con una acción más grande en el brazo (un jalón) baje las cinco teclas simultáneamente. Luego balancee el brazo arriba-abajo sobre éstas cinco teclas, (todavía en silencio) incrementando siempre la conciencia de que es éste movimiento del brazo el que se encarga del hundimiento de la tecla. El hábito de usar los dedos para tocar ocasiona con frecuencia una sensación de presión descendente o de pesadez en el antebrazo. Esto debe ser evitado para que el brazo pueda controlar la ejecución. Se requiere de mucho cuidado para establecer los hábitos nuevos, — los viejos operan antes de que uno tenga la oportunidad de pensar en ellos. Recuérdese la sensación de cuando el antebrazo estaba doblado. Al ser bajado a la posición para tocar, téngalo ligero, de manera que se sienta fuera del camino del brazo. Con este antebrazo "fuera del Camino", y con una sensación fresca de que el brazo es quien hunde las teclas, toque de repente y con violencia (ff) los cinco sonidos como en un acorde rasgado. Evitando conscientemente el movimiento rotatorio del antebrazo, tanto como sea posible; en su lugar use un jalón bien definido hacia el torso — un jalón rápido, fuerte y corto con el brazo. Habrá un giro pequeñísimo en la mano, pero debe permanecer casi en la misma posición que tiene cuando se balancea en el teclado. Esto es muy importante, si es que se quiere desarrollar una técnica adecuada con el brazo.

Aplique la fuerza del brazo (el jalón) exageradamente, — fortísimo. Después vea los resultados: aunque fue una sucesión muy rápida, las notas sonora separadamente; se registró un solo movimiento, el del brazo; *un movimiento* en el brazo produjo cinco sonidos en fila; se siente como éste único movimiento del brazo hace descender la tecla; la fuerza para tocar fue usada en el fondo de la tecla, y no en la superficie, desde luego; esto significa que la fuerza funcionó en el nivel del fondo de la tecla (es importante notarlo), los dedos no hicieron nada que pudiera ser registrado excepto construir una estructura ósea sobre la cual actúa el brazo.

*Aquí está la clave de la relación entre la fuerza del brazo y los dedos cuando se consigue brillantez y velocidad fácilmente: el brazo crea el impulso y la fuerza para tocar; los dedos están bajo esta fuerza y la transmiten a la tecla; los dedos contribuyen edificando un huesito robusto sobre el que pasa una gran fuerza.*

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

Aún no hemos visto el manejo de la distancia, — la búsqueda de la tecla — en la producción de los cinco sonidos rasgados. Pero ya es tiempo de recalcar este hecho: **El brazo es el que debe controlar — calcular cualquier distancia.** Sin el control de la distancia localizado en el centro del radio de actividad, — la articulación del hombro — la naturaleza no puede producir su coordinación maestra para cubrir el teclado con facilidad.

La tecla correcta debe ser localizada antes que pueda ser producido el sonido deseado. El encontrar la tecla, es un control de la distancia defectuosos, que impide sentir la ejecución **como mantequilla**, y sencilla. Buscar las teclas con los dedos es prácticamente la raíz de todo mal en la ejecución; y cambiar éste hábito requiere de la determinación de un Demóstenes. Ninguna aproximación a éste problema puede encender la mecha. Debe haber diario, durante horas, un cultivo de la actividad en el brazo, hasta que haya una actividad concreta en respuesta al deseo de encontrar la tecla que producirá el sonido esperado.

Hay que practicar saltos grandes con el antebrazo doblado para quitarle la sensación de adelantarse al brazo. Use la imaginación, hay que hacer cualquier cosa que un cerebro fecundo pueda inventar para registrar la sensación que se crea al mover el brazo, aunque sea un poco. Esto implica un giro en el húmero (el hueso del brazo) en la articulación del hombro. Puede ser un giro infinitesimal. Es un movimiento pequeñísimo en distancias moderadas. Aun para un salto grande el movimiento no es amplio, pues la cobertura del antebrazo en coordinación con el giro del húmero, es lo que proporcional una gran parte de la distancia horizontal del teclado. Nunca hay que olvidar, ni por un instante, que el giro del húmero en la articulación circular, es el gran mecanismo de la dirección. Esta acción es tan eficiente, tan sutil, y tan natural que es en verdad difícil darse cuenta de ella. No habría necesidad de entender ésto, si la mano no hubiera sido entrenada para iniciar los movimientos (el peor de los cuales es el de encontrar la tecla) por los que nunca debió responsabilizarse.

Del centro a la periferia, del hombro a la yema del dedo, es el modo natural de hacer una coordinación eficiente — una actividad balanceada para cubrir cualquier distancia.

Cuando el control está en el centro del mecanismo para tocar, no existe distancia que nos pueda asustar. Cuando el control está en la periferia, las distancias son demasiado largas para ser franqueadas sin miedo de atacar la tecla incorrecta.

Piense en la relación del centro de un círculo trazado con un compás: no hay distancia alguna en el brazo de adentro, el eje, toda la distancia de la circunferencia es cubierta por el brazo externo.

Ahora nos damos cuenta lo tremendamente necesario y eficiente que es el giro del húmero al moverse en todas direcciones cuando aprendemos que el antebrazo solo puede moverse en un plano con relación al brazo, y que su movimiento rotatorio es limitado; todavía no existe conciencia de que el antebrazo no puede poner la mano en cualquier posición necesaria para tocar.

Quando el brazo no controla lo suficiente, surgen muchas dificultades.

Si se maneja un control de la distancia defectuoso, al tocar los estudios, habrá problemas prácticamente en cada compás. Este control debe estar en la articulación del hombro.

Hay que recordar que "Distancia" implica encontrar la tecla, y que esto tiene que suceder antes de que sea aplicada la fuerza para tocar. Aun para rasgar los cinco sonidos mencionados anteriormente, la posición fué tomada antes de que otra cosa.

Los años de enseñanza me han mostrado que cuando se ha insertado el hábito de encontrar la posición en la teclas, con los dedos, en el mecanismo para tocar, es el último de los malos hábitos en ceder el paso al nuevo grupo de controles.

Nunca hay que dar por hecho que los dedos se han dado por vencidos. En vez de eso hay que instalar una "docena diaria" de patrones mentales antes que las manos tengan acceso al teclado. Es sabio doblar el antebrazo, mientras se hacen éstos ejercicios, para darse cuenta de la disposición del brazo al hacerse cargo del control de la distancia y de la fuerza. A través de este control, el brazo actúa como punto de apoyo del antebrazo.

Para la liberación de un golpe, debe haber una fuerza resistente y firme — un punto de apoyo — que haga efectivo el golpe. El torso es de firme resistencia — punto de apoyo — para el brazo. La fuerza del punto de apoyo en el torso, el cual esta asentado en el banquillo del piano, es la actividad que produce el ritmo básico. Es la respuesta emocional a la música.

El brazo es el punto de apoyo del antebrazo. La fuerza del punto de apoyo en el brazo, es el jalón que controla el nivel en que es producido el sonido, así como el ligero giro del húmero, que controla la distancia.

La ilustración de la fuerza del punto de apoyo en el brazo más conveniente, es el control de un látigo; todas las figuras que puede hacer la cuerda, son controladas por la mano como una extensión del movimiento principal del brazo, mientras hace giros en miniatura, más un jalón consistente y cortinuo en la articulación del hombro. Movimientos pequeñitos producen formas y patrones increíbles con la curva de una cuerda. Movimientos

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

pequeños en el brazo producen una gran belleza en la ejecución. Cuando el brazo deja de hacer jalones y giros, la cuerda se cae al suelo<sup>6</sup>.

Si se permite que el brazo deje de ser el punto de apoyo activo en la ejecución, desaparecerá toda la belleza sutil; la música será despojada de su ritmo básico, y perderá la continuidad del movimiento del brazo que implementa este ritmo — y que lo inserta en el mecanismo para tocar. La continuidad en el movimiento es la responsabilidad más importante del brazo — actuando a través de una articulación circular.

El movimiento repetido, rápido y enérgico en el codo (articulación de bisagra), mas el movimiento rotatorio (torsión y destorsión en los huesos del antebrazo) son las grandes ventajas del antebrazo. El movimiento en la articulación del codo opera en un plano, flexión y extensión del antebrazo. Aunque parece que el antebrazo se mueve libremente en cualquier plano, sólo puede en cooperación con el brazo. El movimiento rotatorio del antebrazo es un aditamento inevitable para tocar el piano. Es posible que la mano ponga los cinco dedos en el piano, al mismo tiempo, gracias a este movimiento rotatorio, junto con un giro del húmero.

El movimiento rotatorio se cuida por sí solo, y no se le debe prestar mucha atención. Cualquier movimiento que pueda cuidarse por sí mismo, debe dejarse solo. Si se es sobre enfalzado, puede convertirse en una amenaza. Demasiado movimiento rotatorio disminuirá la ventaja técnica del movimiento alternado, arriba-abajo, (flexión y extensión) del antebrazo en la articulación del codo. Es este movimiento, hecho por músculos fuertes, el que debe ser cultivado al máximo porque tiene tremendas ventajas para la velocidad.

El antebrazo es la palanca que funciona como vínculo entre el brazo, que es la fuente de poder, y la mano, la cual hace contacto con los sonidos por medio de los dedos. De modo que la mano trabaja junto con el brazo — transmitiendo su fuerza al nivel de producción del sonido — o , como esta más cerca del teclado, le corta la fuerza al hacer; una presión equívoca sobre la tecla.

Lleve el antebrazo como parte del brazo, sosteniéndolo muy ligero. El hábito de llevar el antebrazo pesado (tal vez para enfatizar la relajación) no es sustituido con facilidad por una soltura consistente. Estas dos grandes palancas — el brazo y el antebrazo — son el baluarte de toda la técnica. Si colaboran, y están lo suficientemente activos, entonces no es necesario que la mano y los dedos trabajen en exceso.

Mientras más trabajo en la docencia, y eso que ya llevo muchos años, más me convengo de que la articulación de la muñeca posee la cualidad única de ser la articulación **transmisora** de movimiento, en vez de producir un movimiento positivo por sí misma. No

---

6 Otro ejemplo de "docena diaria" antes mencionada. (Nota de los Editores).

coloca la mano arriba-abajo, sino que permite que el movimiento arriba-abajo del antebrazo arroje la mano en la posición deseada.

Siempre debo haber un movimiento descendente para producir sonido; cuando la tecla baja, se da un sonido. Por qué hemos creído, todos estos años, que como los dedos hacen contacto con la tecla, también la deben hundir? Los dedos trabajan con una habilidad sorprendente de manera natural cuando solo se les pide aportar sus huesos para que al tocar, pase por ahí la fuerza de las dos palancas más grandes. Note la brillantez y la facilidad de un acorde rasgado: Los dedos edifican su estructura ósea sin ningún indicio de hundir la tecla por iniciativa propia.

Se puede mantener la relación de la fuerza con el movimiento de los dedos, pero debe haber un ciento por ciento de cooperación entre el brazo, el antebrazo y la mano. Mientras que el brazo este funcionando como punto de apoyo a través de un jalón continuo, controla cualquier movimiento descendente del antebrazo o de la mano, que se a necesario para conectarse con el sonido.

Es extraordinario que cuando el antebrazo sube, la mano puede bajar; y cuando el antebrazo baja puede tomar la caída de la tecla con los dedos, aunque la mano vaya subiendo con respecto al extremo del antebrazo. La mano se levante cuando el antebrazo baja. En otras palabras, este movimiento produce una muñeca baja, así como la flexión del antebrazo y el descenso de la mano producen una muñeca alta. *Pero*, es el movimiento arriba-abajo desde la articulación del codo lo que crea el movimiento positivo en ambos casos, todo, dentro del jalón del brazo. El movimiento descendente baja la tecla — toma la caída de la tecla, El movimiento ascendente deja caer la mano, mientras que se hace positivo el jalón del brazo, la mano baja.

La alternancia entre la mano y el antebrazo, y la alternancia entre el jalón positivo del brazo cuando la mano cae en la posición, y la acción del antebrazo cuando toma la caída de la tecla, son milagros de eficiencia, *siempre y cuando* la muñeca permita el avance de los movimientos de las palancas más grandes, y que los dedos no interfieran queriendo alcanzar la tecla.

La mano se mueve a través de la articulación de la muñeca — una articulación complicada que permite un movimiento libre y grande arriba-abajo y un movimiento limitado en cualquier dirección. Cuando el movimiento rotatorio del antebrazo actúa junto con los movimientos de la mano, hay una sensación de libertad en el movimiento de la mano en todas las direcciones.

Limítese temporalmente el movimiento rotatorio y describa círculos con la mano — de izquierda a derecha y viceversa. Hay que conocer a fondo los movimientos de la mano, poniendo particular atención en el movimiento lateral. Este no es muy grande, pero es muy

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

importante para arpeggios cómodos y para escalas. Este movimiento puede extender el rango del movimiento del antebrazo de flexión y de extensión.

Mientras no pueda haber aislamiento de combinaciones de movimientos durante la ejecución, y no se tenga que hacer esfuerzo para establecer movimientos aislados, existen ciertas combinaciones de movimientos de los que es conveniente estar concientes para poder combatir hábitos defectuosos. Una de estas combinaciones es la manera en que una flexión o extensión rápida del antebrazo puede producir un movimiento lateral de la mano. Claro que esto no puede suceder a menos que la mano este balanceada delicada y ligeramente como una prolongación del antebrazo. La mano nunca debe ser sostenida en la posición con fuerza, sino por el contrario, debe estar tan ligera que prácticamente aletee como una hoja en el tallo, cuando el antebrazo (el tallo) se mueva rápidamente.

Ponga el antebrazo y la mano (palma abajo sobre la mesa, tocando apenas la superficie, ahora flexione y extienda el antebrazo en un movimiento activo y rápido que mueva la mano lateralmente, manteniendo el mismo contacto ligero con la superficie de la tecla<sup>7</sup>. Uno no necesita preocuparse del movimiento rotatorio que va ayudando en todos los ajustes; siempre esta a la mano. Uno necesita ver que hay un movimiento alerta, una técnica para un movimiento repetido en el codo, que siempre está produciendo el movimiento de la mano

La articulación de la muñeca debe ser como un cojinete de bola que pueda permitir el movimiento suave y libre de la mano. Para que esto pueda pasar la mano no debe estar implicada con los movimientos positivos de su iniciativa propia, sino por el contrario, actuar como suplemento a la actividad de las dos palancas más grandes.

La técnica de la mano es suplementar la actividad en el brazo y en el antebrazo. Qué pasa con los dedos? Los dedos contactan la tecla, y su función principal es la de soportar la fuerza liberada por las otras palancas. Cuando la fuerza les llega, se vitalizan, y esta vitalización comparte el movimiento de atacar la tecla, mas no lo inicia.

Por qué entonces los ejercicios de Czerny y Hanon? Es precisamente para contrarrestar el daño hecho al tratar de desarrollar fuerza en el ataque de los dedos, que fue hecho este análisis del mecanismo que hace fluir los estudios. Todas las horas de Czerny y Hanon rara vez han conducido a una ejecución ideal de los estudios. Han hecho exactamente lo contrario. Si los estudios son tocados con maestría, es porque el resto del mecanismo hace el trabajo, y no los dedos<sup>8</sup>.

---

7 Un ejemplo de ejercicios mencionados en la página 27. (Nota de los Editores).

8 Uno puede aventurarse a decir que cuando un alumno talentoso, que ha practicado Czerny y Hanon, pueda lograr una ejecución excelente de los Estudios, es porque consiguió esta maestría a pesar de la práctica de estos ejercicios, y no gracias a éstos. (Editores).

Los dedos distribuyen la fuerza de las palancas más grandes para ser liberada en un acorde. *El modo en que lo hacen es muy importante.* No debe ser un alcanzar con la punta del dedo. Debe ser un espaciamiento que tenga lugar en la palma, y los dedos extienden el movimiento de la palma. Aquí se presenta nuevamente una situación en donde las palabras no sirven para transmitir el movimiento deseado, porque los dedos tienen el hábito de alcanzar la posición en la tecla. Han sido entrenados exactamente para hacer eso. Uno de los resultados de éste "alcanzar" con los dedos es la desconexión de la fuerza de las palancas más grandes en la muñeca. La muñeca es mucho menos libre cuando los dedos están buscando la posición.

Para sentir como se logra el control de la formación de acorde en la palma, hay que cerrar los dedos suavemente en puño (sin apretar). Luego, extienda la distancia entre la fila de nudillos de la mano y el segmento de la palma del pulgar. La extensión en los nudillos es pequeña, pero no así la del pulgar, que parece un abanico. (Esta extensión varía según la mano, a algunos se les ve un gran juego entre los nudillos, y a otros, prácticamente nada. Las manos que tienen dificultad con acordes amplios, aunque tengan grande la mano.) Ya que se haya hecho la extensión entre los nudillos y el pulgar, y la sensación es clara, abra los dedos y el pulgar lo más que pueda, con el control del espaciamiento en la palma. Es solo cuando se da este tipo de espaciamiento en la palma para acordes y octavas que la muñeca puede estar fácilmente flexible y libre. Sin una muñeca puede estar fácilmente flexible y libre. Sin una muñeca que este lista para dejar pasar la fuerza de la mano y los dedos, nunca se tendrá un equipo técnico de primera.

En todos los análisis queda por sentado que el objetivo principal de toda coordinación es el de explotar los recursos del ejecutante para tener gracia y belleza en la interpretación, así como para lograr brillantez y velocidad.

Conforme analicemos cada estudio, habrá necesidad, interminables repeticiones. Si a pesar de las repeticiones queda claro que no hay diversos tipos de técnicas, sino solo los mismos movimientos fundamentales, en diferentes proporciones, puede que sea más fácil sobrellevar las repeticiones.

Cada estudio pone en relieve un balance especial en la actividad. Uno puede decir, "Los ingredientes están aquí, agregue un poco de ésto o aquéllo para tal o cual estudio".

En estos estudios se nos presenta un manejo completamente fascinante de los diferentes problemas de una coordinación hábil. No hay otra serie de estudios que muestre tan claro cada aspecto adecuado para el virtuosismo, combinando con belleza siempre. Son increíblemente expertos al tratar cada necesidad. Dan en el clavo constantemente y al mismo tiempo son deliciosamente musicales. Son estudios de verdad — no dan tregua al problema que presentan. No hay espacios para respirar — no tienen fisuras en el patrón

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

— como para que descansen los músculos y tomen un impulso de energía fresco. Es por eso que son tan difíciles.

A menos que los maestros sean lo suficientemente expertos para sugerir una coordinación sin que interfiera con la natural, insistiendo en un tipo específico de movimiento, la enseñanza no favorecerá la coordinación necesaria para tocar los estudios.

Los ingredientes que se deben usar son:

- I            UNA IMAGEN AUDITIVA PRECISA**
- II           UN RITMO BASICO Y UN RITMO METRICO**
- III          UN CUERPO Y UN BRAZO COMPLETAMENTE COORDINADOS PARA EL CONTROL DE LA DISTANCIA-HORIZONTAL, VERTICAL, ADENTRO-AFUERA.**
- IV          UN CUERPO Y UN BRAZO COMPLETAMENTE COORDINADO PARA EL USO DE LA FUERZA**

### **I. IMAGEN AUDITIVA**

No puede haber ningún movimiento experto a menos que sea hecho para producir un sonido específico, y sólo el oído puede dictarlo.

Uno debe escuchar lo que se va a tocar, antes de que se empiece a trabajar la coordinación para el aprendizaje de la pieza.

Si el tener la partitura enfrente no produce ningún sonido específico, cosa que se logra con una percepción auditiva muy aguda, entonces hay que aprender el sonido de las notas tocando cada una con todo el brazo<sup>2</sup>. Este se responsabiliza del sonido. No hay que pretender tener la coordinación que será usada más tarde. Solo hay que sonar todas las notas con todo el brazo, hasta que el oído tenga la imagen de la partitura.

Así, no se puede tocar rápido, pero puede haber continuidad en el movimiento gracias a la articulación circular del hombro a través de la cual trabaja el brazo.

De ser posible debe evitarse que las primeras impresiones sean defectuosas, porque de algún modo llegan a perdurar. Si el brazo toca cada sonido la primera vez, se hace menos daño a la coordinación final deseada, porque cuando el brazo controla el sonido, permite que haya continuidad en el movimiento.

### **II. UN RITMO**

---

2 Ver glosario.



El ritmo del valor de las notas — metro — es parte del ritmo más grande, el ritmo de la forma. El ritmo métrico cuida el proceso de la articulación de los detalles.

Pero, el maestro, el intérprete, el coordinador y el creador de la belleza en la ejecución, es el ritmo básico de la forma de la idea musical como una unidad. Este ritmo debe ser instalado antes de que cualquier ejecución pueda madurar en toda su belleza. Con el ritmo básico al mando, nunca dejan de aparecer impresiones frescas del significado de la música.

John Dewey nos ha dicho "el hacer, enseña", y de hecho la manera de hacer música abre constantemente caminos nuevos en el aprendizaje, o bien, puede obstaculizar el desarrollo de las sutilezas que crean un moldeado de las frases exquisito.

El brazo y el torso crean e implementan el ritmo básico. el brazo se ocupa de articular el carácter del torso. a) cuando calcula la distancia (horizontal, vertical, adentro-afuera); b) cuando usa su fuerza para iniciar la producción del sonido; c) cuando actúa como punto de apoyo del antebrazo. El torso es creativo en dos sentidos: a) responde al carácter de la música, y b) actúa como punto de apoyo del mecanismo de toque.

### **III. DISTANCIA.**

#### ***Horizontal, Vertical y Adentro-Afuera.***

- 1.- La distancia horizontal es la longitud del teclado del sonido más grave, al más agudo.
- 2.- La distancia vertical es la distancia del descenso de la tecla hasta el fondo de la misma.
- 3.- La distancia adentro-afuera es la creada por a) la diferencia en la distancia de las teclas negras y las blancas con respecto al cuerpo, y b) la diferencia en longitud y el punto operacional entre el pulgar y los dedos.

#### ***El Torso.***

Distancia horizontal: el torso se ladea a la derecha o a la izquierda para que los brazos puedan ser usados en graves o agudos. Los otros movimientos que uno ve, son hechos como respuesta a la reacción emocional a la música, y no para facilitar la distancia.

#### ***El Brazo.***

Distancia horizontal, vertical, adentro-afuera: Por medio del giro del húmero calcula y coordina el movimiento de la distancia que sea necesidad primordial para lograr virtuosismo en el manejo de la misma.

#### ***El Antebrazo.***

El antebrazo cubre la distancia horizontal y vertical por medio de su flexión y su extensión, también por la torsión y destorsión (pronación y supinación) de su movimiento

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

rotatorio, mueve la mano por el teclado como cuando gira un tornillo sin fin; toma el descenso de la tecla con los mismos movimientos.

### **El Antebrazo y la Mano.**

Distancia adentro-afuera: ambos ofrecen una cobertura excelente. Una *muñeca alta* significa flexión con el antebrazo y con la mano, y su movimiento combinado acerca la mano al torso. Una *muñeca baja* significa extensión tanto del antebrazo como de la mano, lo que aleja la mano del torso. El instigador de éstos movimientos es *el antebrazo* y no la mano.

### **La Mano.**

Distancia horizontal: el movimiento lateral de la mano no es amplio, pero es importante al tocar.

La distancia adentro-afuera: la flexión y la extensión de la mano se combina con la flexión y la extensión del antebrazo.

### **Los Dedos.**

Los dedos ayudan a cubrir la *distancia horizontal* por medio de una extensión controlada en el nudillo de la mano. Para la *distancia vertical* colaboran con una simple flexión y extensión en el nudillo de la mano. La flexión y la extensión en las tres primeras articulaciones, cubren la distancia adentro-afuera.

### **El Pulgar.**

Este participa cubriendo la *distancia horizontal* por la abducción y la aducción. Por medio de éstos movimientos se puede dar la rotación suficiente para tomar la *distancia vertical* (el descenso de la tecla).

A menos que el control del pulgar sea iniciado con el segmento del mismo que es parte de la palma — en la articulación de la muñeca — puede haber una pérdida considerable en la amplitud de la mano, y los acordes y las octavas serán innecesariamente difíciles.

## **IV. FUERZA.**

La fuerza para tocar es ampliada a través de un movimiento vertical de la tecla con un ataque descendente. Cualquier palanca que tenga movimiento vertical, puede ampliar fuerza. **Pero** si la fuerza del movimiento vertical está desligada de una acción continua, dirigida a un destino, entonces se obtiene un procedimiento de nota por nota — un inicio de fuerza para cada nota — y ésto es exactamente la antítesis de un ritmo básico. Los inicios de fuerza aislados solo admiten el ritmo métrico — los valores de las notas — el cual no contribuye al moldeado gracioso y sutil de una frase. Un ritmo básico, una acción física que es el complemento de la idea musical como un todo, es el movimiento más importante a favor de la gracia y la sutileza en el moldeado de la frase. La continuidad hacia

## *Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos*

un destino implica la conclusión de una idea. La idea musical es registrada por el oído como una propuesta significativa y ésta tiene un principio y un fin — un destino. En la ejecución el procedimiento para completar la exposición cobra vida y realidad gracias a un movimiento físico que es el complemento de la idea musical, un movimiento que tiene continuidad de principio a fin — un ritmo de frase a frase.

El glissando es la operación más simple y más directa para avanzar hacia un destino: el acorde rasgado le sigue en sencillez. En ambos ejemplos hay velocidad, y ésta enfatiza el único movimiento fundamental que va de principio a fin, tomando grupos de notas en el trayecto, y es el brazo quien produce el movimiento fundamental operando su fuerza hasta el fondo de la tecla. En los dos casos se tiene la sensación de un movimiento vigoroso dirigido hacia una meta — y no la sensación de pararse o quedarse pegado en el fondo de la tecla.

Mantener estas sencillas relaciones fundamentales es la clave de la solución para los problemas técnicos encontrados en los Estudios de Chopin.

Para darse cuenta de la actividad que forma los hábitos nuevos, es necesario usar un tiempo lento. Al tocar con lentitud nos confrontamos inmediatamente con la tendencia, bastante indeseable, de irse deteniendo (quedarse quietos) entre los sonidos, y de hacer presión en el fondo de la tecla después de haber producido el sonido. Estas dos acciones defectuosas son exactamente lo opuesto a la actividad requerida tanto para la gracia como para la velocidad al tocar. Por lo tanto hay que estar seguros, no importa que tan lento sea el tempo, de que la actividad entre los sonidos (el ir hacia la meta) permanezca al mando, y que el movimiento de la articulación de los sonidos, no tome prioridad sobre ésta.

Pruebe tocar lento un acorde rasgado (las cinco primeras notas de la escala de Do mayor) y vea que difícil es mantener una sensación fuerte, como era evidente cuando se hacía con velocidad, la de un movimiento único controlando el avance con velocidad, la de un movimiento único controlando el avance. Note como es casi imposible hacer que los dedos esperen la llegada de la fuerza fundamental del brazo para tocar. El hecho de que haya tiempo entre los sonidos le da al oído la oportunidad de escuchar sonidos separados con mayor intensidad, y la respuesta física a esta intensidad auditiva es el énfasis en el movimiento vertical vinculando a la producción de ese sonido. Escuchar las cinco notas como una unidad tiende a desaparecer, así como también desaparece el movimiento continuo fundamental del brazo para ir hacia adelante.

**Cuando** se logra tocar estas cinco notas en un tiempo lento, dentro del avance de la fuerza del brazo, aunque las notas sean staccato, entonces es que se ha establecido una relación básica de apalancamiento para el uso de la fuerza, que facilitara la ejecución de los estudios.

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

Primero se analizaron los estudios que ayudan a enfatizar el uso de las palancas más grandes (brazo y antebrazo). Eso no quiere decir que sean los más fáciles, lo que pasa es que sus dificultades técnicas ilustran gráficamente el uso del mecanismo básico para todos los estudios.

### **Estudio, Op. 10, No. 7**

Cuando uno puede tocar este estudio a toda velocidad sin tener un calambre en el antebrazo, es porque la coordinación está correcta; la mayor parte del trabajo tiene que ser hecho con el brazo y el antebrazo, y esta misma coordinación funciona en cada uno de los estudios.

En los pasajes más complicados funciona un principio muy simple: ***Deja hacer el trabajo a las palancas mas fuertes.***

El Op. 10 No. 7 es perfecto para aprender este principio. Es el único estudio que nunca variad el número de articulaciones usadas en un solo movimiento de las palancas más grandes: un movimiento del brazo produce una articulación; un movimiento del antebrazo produce una articulación<sup>9</sup>. Entrena a estas palancas para iniciar los controles de la distancia y de la fuerza, hará que disminuyan un céntuplo las dificultades técnicas.

El hecho de que este mecanismo sea operado por toda una complicada anatomía, no nos interesa. Podemos confiar en que la naturaleza use el mecanismo con la mayor habilidad si no construimos barreras estableciendo hábitos incorrectos que impidan que trabaje el principio antes mencionado.

Estas dos poderosas palancas están alejadas del teclado. No pueden ser efectivas para controlar la distancia y la fuerza, a menos que la mano este lo suficientemente pasiva<sup>10</sup>, y delicadamente balanceada como para que cada movimiento de las palancas más fuertes paso a través de la articulación de la muñeca. Y que, en cambio, los dedos estén pasivos, excepto para mantener la extensión de las terceras y las sextas, y edificando los huesos sobre los que es liberada la fuerza que proviene de atrás. El primer paso más importante, antes de que tenga lugar la ejecución real, es obtener la sensación del movimiento de las palancas más grandes.

Hay que trabajar bajo la premisa de que las dos palancas más grandes hacen todo el trabajo. De hecho, hacen la mayor parte, y si se confía en que lo hacen todo, teniendo además una muñeca siempre relajada antes de moverla, se le da así oportunidad a la naturaleza para coordinar todos los movimientos de la mano y los dedos.

9 Ver prefacio, Páginas 8 y 9.

10 Por "pasiva" el autor no quiere decir aguada. Ver página para tener una descripción más detallada (Editores).

Use el jalón del brazo para las terceras y la extensión o movimiento descendente del antebrazo para las sextas. Para estimular una sensación clara de estos dos movimientos, ponga la mano plana sobre la superficie de las teclas (como sobre una mesa, con la palma hacia abajo, y plana) luego, de un jalón rápido y vigoroso con el brazo, flexionando el antebrazo como complemento de este jalón. No hay que prestar atención a la mano o a los dedos, no importa lo que suceda en el teclado. Hay que fijarse en el jalón corto rápido y vigoroso del brazo, que usa automáticamente una flexión del antebrazo como parte de su movimiento.

Después haga una extensión rápida del antebrazo, dejando así que la parte final del antebrazo (la base de la palma) hunda las teclas. Este movimiento hará dos cosas; lanzará la mano arriba y afuera, y alzará el codo suavemente (los músculos que dirigen el movimiento del antebrazo están en el brazo, y su movimiento vigoroso, mueve ligeramente al brazo). Es importante notar que una actividad de sostén continuo en el brazo debe coordinar todos los diferentes movimientos.

Si la mano se niega a participar en estos movimientos (debido a que ha sido entrenada para sentir el teclado) hay que practicar estos movimientos vigorosos sobre la mesa, hasta que haya una conciencia clara de que las dos palancas más grandes son las que dirigen todos los movimientos que se van produciendo. Sólo entonces se regresa al teclado conservando la actividad pasiva de la mano. Hay que sacudir la mano a voluntad del brazo y del antebrazo. Debemos aprender esta relación muy, muy bien. Sin esta, el mecanismo da toque nunca obtendrá virtuosismo (el tipo de virtuosismo que tienen los llanistas, sin necesidad de practicar ocho horas diarias). Debería ser sencillo pasar de la mano pasiva (sin edificar) a la mano que edifica los huesos para que sea posible articular. Nada es fácil si ya hay hábitos que van en contra de la relación deseada. Se necesitará muchísima paciencia y cuidado para mantener la misma muñeca libre y para que los dedos y la mano no sean los que inicien el movimiento, cuando el oído ordena tocar la tercera y la sexta (la repetición de la misma tercera y sexta, aún no hemos visto un patrón más extenso).

No es posible lograr un cambio en las relaciones de apalancamiento, y conseguir que éste se fije en un tempo rápido. Se puede lograr en un tempo lento y controlado, si se tiene cuidado y una comprensión verdadera; pero el momento en que se incrementa el tempo, más allá de un control detallado, volverán al mando los hábitos viejos. (En mi experiencia, las excepciones a esta regla han sido muy raras). No hay modo de conseguir un control confiable excepto por la búsqueda constante de nuevas formas de sentir esta novedosa relación en donde gobiernan las palancas más grandes.

**No hay que evitar los primeros pasos más sencillos.** Y tampoco hay que dar por hecho que la coordinación nueva ya ha sido aprendida, porque los viejos hábitos seguirán

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

persistiendo y causarán frustración si uno se confía demasiado pronto. La base de todo virtuosismo es esta relación fundamental de las palancas más grandes con la mano y los dedos. Necesitamos esta relación en cada Estudio, y la tenemos que tener en el Estudio Op. 10 No. 7. Hay que aclarar la sensación de esta relación con mucho cuidado. El estudio se podrá tocar hasta que se haga realidad esta relación del brazo y del antebrazo como iniciadores de los controles para la articulación.

El ritmo básico, se convierte en el mejor ayudante para establecer la relación. Antes de comenzar el análisis sobre la Ejecución de los Estudios, pensemos en un malabarista: Cada cosa que hace no interfiere con la continuidad de la rutina completa. Lo mismo ocurre el tocar una frase: **Cada articulación de sonido debe estar dentro del ritmo básico**, (como la rutina del malabarista) pues así se forma la frase como un todo integrado. Cuando la mano o los dedos dejan de esperar que el brazo inicie el avance, desintegran la frase.

Hay un orden en este procedimiento, en la coordinación, que produce una frase suave, completa (así como hay un orden en la rutina del malabarista) y es imperativo que nos demos cuenta de la coordinación en este orden, para que trabaje para nosotros, y nos ayude a evitar todas las dificultades. Primero tenemos la imagen auditiva. Después, reaccionamos emocionalmente al sonido de la música imaginada. Y tercero, producimos los sonidos imaginados.

La respuesta emocional a la música debería producir el ritmo básico, **pero una reacción emocional no asegura, desafortunadamente, un ritmo básico**. Son dos las reacciones posibles: la primera hacia la frase como un todo — un discurso emocional significativo (un ritmo básico); y la segunda, a la producción de sonidos aislados, cosa que destruye un discurso musical significativo, es decir, un ritmo métrico o los valores de las notas.

Estos dos tipos de reacción emocional, pueden clasificar todas las ejecuciones: Las que hacen música permitiendo que fluya, y las que la distorsionan con demasiados puntos culminantes, haciendo hincapié en demasiados sonidos aislados. El primer ejecutante toca con un ritmo básico — un ritmo de la forma; y el otro enfatiza el ritmo métrico — sonidos aislados.

Al iniciar el estudio de una obra es de suprema importancia que entendamos y que aseguremos la utilización del ritmo de la forma. Sin este, no se puede lograr una ejecución que tenga virtuosismo y gracia.

No existe ningún misterio acerca de este ritmo. Se parece y es tan fácil como patinar o bailar, excepto que estamos limitados por el banquillo para desplazarnos. Es el balanceo, el vaivén progresivo del cuerpo al patinar o al bailar — el deslizamiento de un punto culminante a otro, lo que realiza el sentimiento de la música.

Cuando estamos sonados puede haber exactamente la misma actitud en el torso; y es aquí en donde tenemos la respuesta emocional a la música con un ritmo que incluye su carácter y su forma.

**Sólo hay que usar el torso para sentir el carácter de la música. Tan simple como éso.**

No existe un modo único para usar el torso. Hay que darle libertad para sentir y responder a la música con movimiento. Lo importante es responder emocionalmente. Uno solo necesita observar a los artistas que crean una gran belleza, para convencerse de la tremenda respuesta que tienen en su ser, la música los posee.

Si la música fraseada con belleza brota con esta respuesta emocional en sus cuerpos, tenga la seguridad de que la respuesta es una parte importante en su interpretación. Para nosotros también es muy importante aprender a ser libres para expresar emoción con nuestros cuerpos. **La actividad física es esencial** si queremos crear belleza en respuesta a la imagen auditiva. Por lo tanto, estudiemos directamente el ritmo.

Una herramienta primordial para obtener un ritmo básico es bosquejar una composición. Esto significa tocar los puntos culminantes, omitiendo los detalles (algunas de las notas de la música). Al dejar fuera los detalles, recuerde que el único propósito es enfatizar el bosquejo estructural de la música. Si se bosqueja previendo hasta el más mínimo detalle, **carecerá de valor**. Sólo cuando el bosquejo intensifica la gracia del avance con un paso cadencioso, por así decirlo, puede aclarar, estimular y liberar el ritmo emocional en el torso.

Nadie debería decir "el bosquejo tiene que ser así o asado..." Siempre existe la posibilidad de que haya diferentes opciones. A continuación tenemos varias posibilidades para bosquejar el primer compás del Op. 10, No. 7:

Ejemplo 1

The image shows a musical score for 'Ejemplo 1'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a sequence of notes with rhythmic markings and fingerings. The fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The bass staff contains a few notes with rhythmic markings. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature.

Perfeccionando los Estudios de Chopin

Ejemplo 1A

Musical notation for Ejemplo 1A, showing two staves (treble and bass clef) with rhythmic markings. The notation includes eighth notes and rests, with a '7' marking above the first eighth note in both staves.

Ejemplo 1B<sup>11</sup>

Musical notation for Ejemplo 1B, showing two staves (treble and bass clef) with a triplet marking (3) above the first eighth note in the treble staff.

Ejemplo 1C

Musical notation for Ejemplo 1C, showing two staves (treble and bass clef) with slurs and accents. The notation includes eighth notes and rests, with a '7' marking above the first eighth note in the treble staff.

Ejemplo 1D

Musical notation for Ejemplo 1D, showing two staves (treble and bass clef) with slurs and accents. The notation includes eighth notes and rests, with a '7' marking above the first eighth note in the treble staff.

Ejemplo 1E

Musical notation for Ejemplo 1E, showing two staves (treble and bass clef) with slurs and accents. The notation includes eighth notes and rests, with a '7' marking above the first eighth note in the treble staff.

11 Las marcas de staccato son para recordar que es preferible staccato el bosquejo de una pieza nueva, porque es más fácil tener la sensación de ligereza en vez de pesantez.



Hay que recordar que el objetivo del esbozo es realzar el ritmo básico en el torso. Que la continuidad rítmica sea el único logro imperante y *no la precisión en el ataque a la tecla*.

La imagen auditiva debe ser establecida con precisión antes de que comience el bosquejo<sup>12</sup>. Una vez que se ha comenzado a hacer el bosquejo, déjelo moverse, con o sin precisión, hasta que el ritmo tome posesión de usted y sienta un deseo irresistible de moverse con la música.

Moverse, cómo? como usted lo sienta, torciéndose, girando, balanceándose, saltando, apoyándose sobre los huesos ilíacos, como cuando uno se balancea parado. O también con un "soporte" emocional en el torso, el cual algunas veces muestra muy poca actividad, pero sin embargo, suministra la misma intensidad en la continuidad del pasaje.

Pero, sobre todo, *hay que estar activos*. Para tocar, es bueno saber que contamos con el torso, y si queremos tocar como Rachmaninoff, hay que llevarlo libre y *jubiloso*. Cuando uno toca y está pensando en cómo lo está viendo el público, en vez de sentir la emoción del movimiento, se toca con menos belleza y emoción.

El oído por sí solo, no puede encender la mecha, lo tiene que ayudar un ritmo, y un ritmo verdadero significa actividad física.

Cuando tiene éxito el esbozo, crea una reacción emocional a esta pequeña danza alegre del Estudio con una viveza en la actividad del banquillo al teclado, una actividad unificada del cuerpo y los brazos. No hay que dejar de esbozar hasta lograr que la reacción emocional dirija la ejecución. Si ésta es un logro hecho a la ligera, es porque no se utilizó el esbozo en toda su capacidad.

Si el pianista no relaciona los brazos con el ritmo del cuerpo durante la ejecución, expresará la reacción emocional con el proceso de ataque a las teclas — esta situación enfatiza los detalles sin sentir la música como un todo.

Ponga mucha atención en el bajo, porque es un aliado poderoso del ritmo de la forma. Si el pulso de los dos primeros compases marca la pauta, se apodera de la música un gran impulso rítmico. Para mantener este impulso hay que estar muy pendiente del bajo todo el tiempo<sup>13</sup>.

Para el oído es muy fácil involucrarse con la melodía de la soprano (siempre mencionamos la "mano derecha" — nunca la izquierda como debería ser; esto confirma que tenemos mayor conciencia de la mano y no del brazo). El análisis detallado estudiará la

12 Ver prefacio. Abby Whiteside sintió más tarde que una imagen auditiva precisa de los detalles, deberían trabajarse después de haber establecido un ritmo básico, al estilo danzístico. Para una discusión posterior, remítase a la sección "salpicando" (Editores).

13 Uno de los recursos más frecuentemente usados por la autora, para realzar la importancia del bajo es tocarlo con ambas manos, con una o dos octavas de separación — dependiendo de la textura musical. (Editores).

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

parte de la soprano, porque allí residen las dificultades técnicas, pero hay que tener cuidado para poder sostener el ritmo pulsante del bajo como una parte **emocional** vital en la ejecución. La instalación de un ritmo básico impone el problema de utilizar tanto el proceso auditivo, como la respuesta física del ritmo de la forma.

Todos los buenos pianistas conservan este balance entre el oído y la actividad física. Podemos aprender mucho de ellos. Este balance es el que ayuda a darles gran soltura.

En el aprendizaje de una pieza nueva, el pianista tiende a escuchar nota por nota. Mientras mejor oído tenga, más sonidos aislados escuchará. Pero como la música fue escrita por frases, debe haber un balance entre el oído y un ritmo básico, desde el estudio inicial, hasta la ejecución final ya pulida, para lograr así una ejecución ideal.

Para el ejecutante, el ritmo es expresado a través de una actividad física — actividad que le debe ser emocionalmente vital. Myra Hess dijo: "Haga propia explosión", después de haber escuchado a un talentoso y joven pianista que no podía expresar la intensidad emocional de la música. Estamos demasiado preocupados por la producción de los detalles y tenemos muy poca conciencia de la producción de la intensidad emocional rítmica.

En la página 37 vimos las dos palancas más grandes y la manera de ocuparse de la liberación de fuerza para tocar. Luego, viendo un segmento del esbozo (páginas 39 y 40) observamos cual era la demanda más importante para la continuidad en el movimiento, la que produce la idea musical en vez de sonidos aislados (ejemplos 1 a 1E).

Una película en cámara lenta de un caballo de polo en movimiento es una ilustración excelente de esta combinación. Cuando se disminuye la velocidad de la película, se hace mucho más evidente la continuidad en la acción entre las aplicaciones de fuerza contra el suelo, que los puntos de contacto reales. Observemos claramente la proyección del cuerpo de un contacto con el suelo, al siguiente.

No es sencillo aislar la conciencia del movimiento del brazo cuando hay muchas acciones involucradas, pero es precisamente esta suave continuidad en la progresión con el brazo (como en la película del caballo) el movimiento que inicia y mantiene el control cuando la ejecución está en su mejor momento.

La progresión suave y continua en los movimientos para el control de la distancia y el inicio de la fuerza para tocar desde el brazo, forman la base para el manejo sutil de los diversos movimientos del brazo entero.

La coordinación maestra es el resultado de subdividir una unidad de tiempo más grande, creada por el movimiento de la palanca más grande de principio a fin, y nunca la suma de varias unidades de tiempo más pequeñas.

Ejemplo 2

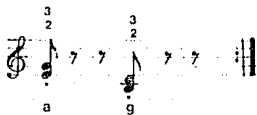


14

Cuando se ha establecido una unidad de tiempo de la *a* a la *g* a través de una suave continuidad del brazo, entonces podremos tocar los detalles intermedios *b*, *c*, *d*, *e*, y *f*, con precisión, espaciando mejor y con mayor facilidad.

El uso de un ataque con todo el brazo<sup>2</sup> (un control completo de la distancia y de la fuerza con el brazo, mientras que el resto del brazo simplemente extiende ese control, como la batuta de un director de orquesta al extender su brazo) establece una ejecución suave y rítmica de las terceras, de la *a* a la *g*, con completa regularidad.

Ejemplo 2A



Hay que poner atención en la uniformidad de la progresión entre las terceras. Debe ser como la película del caballo en cámara lenta — sin detenerse, sin quedarse pegado, con una uniformidad total en el movimiento de llegada y salida entre la ejecución de las terceras.

Ahora, mucho cuidado: Introduzca la tercera e y luego la *c*, sin estropear la regularidad y la progresión suave. No hay que permitir que este proceso de introducción para el delicado balance de regreso a la *a*. No hay que introducir la *c* y la *e* cada vez que se haga la curva de la *a* a la *g*. Mantenga la poderosa sensación de la gran unidad de tiempo, y del

14 En los ejemplos 2 al 2f se usa la primera mitad del compás N° 1 en vez de usar una frase completa. Con la intención de presentar varios ejemplos. Cuando uno se ha familiarizado con este procedimiento, se extiende la unidad hasta por lo menos dos compases.

2 Ver glosario.

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

suave movimiento que la produce, usando la curva de la *a* a al *g*, por lo menos tan seguido como se utiliza el proceso de introducción.

### Ejemplo 2B



### Ejemplo 2C



Vuelva a revisar la página 37 y haga varias veces los movimientos que establecen la relación correcta entre las dos palancas más grandes y la mano.

Ahora que estamos articulando los detalles del patrón, cualquier movimiento se hace complejo, pero hay que ignorar ésto por lo pronto. La naturaleza es más lista que nosotros; si ponemos atención a la sencillez en el movimiento de las palancas más grandes, la naturaleza se encargará del resto.

Primero hay que tocar de la *a* a la *g* para obtener un sentido de destino bien definido. Cuando la *c* y la *e* sean introducidas sin perturbar la continuidad del movimiento de la *a* a la *g*, introduzca la *f* con una extensión del antebrazo (ejemplo 2 D).

### Ejemplo 2D



Se debe estar seguro de que el antebrazo, y no la mano, ni los dedos, completa la fuerza del brazo para tocar la sexta y tomar incluso la caída de la tecla. Regrese con frecuencia a las progresiones básicas dejando fuera las complicaciones. Practique la relación de las palancas más grandes con la mano (Pág. 37). Entonces, con la misma rutina de introducción, agregue la *d* y finalmente la *b*.

Ejemplo 2E



Ejemplo 2F



Es importante observar la secuencia del proceso de introducción. Cuando se siente con fuerza el destino, hay menos oportunidad de interrumpirla si se introducen primero la última tercera y la última sexta, etc. De este modo, el movimiento más grande tiene oportunidad de seguir su curso. Hay más probabilidad de interrumpir este movimiento si desde su comienzo se van introduciendo las notas.

Como el oído es quien debe controlar la ejecución, la secuencia del esbozo es muy importante. Si el oído es dirigido hacia la *g*, recogerá sobre la marcha a la *e* con más facilidad que a la *c*. Lo mismo pasa con las sextas. Otra vez: **Practicar los controles más básicos primero y con frecuencia, es lo que produce los resultados más rápidos en el producto final.** Cuando se incluyen los detalles demasiado pronto y muy seguido, no se puede establecer ninguna coordinación nueva que incluya los detalles en su correcta relación con el todo.

Hay que regresar frecuentemente el esbozo rítmico básico, y sentir otra vez la cadencia dancística de la música. Es necesario estar cada vez más concientes de la importancia de la mano izquierda (brazo) para sentir la danza. Hay que disfrutar el esbozo y luego, poco a poco, ir introduciendo los detalles.

El trabajo de todo el Estudio, debería seguir la secuencia usada en el pasaje anterior: Hay que tener una fuerte sensación del esbozo a modo de danza, y la sensación de avance antes de que sean introducidas las demás notas, omitiendo periódicamente los detalles para estar seguros de que el esbozo es todavía la sensación más importante.

La estructura básica de la música es la que necesita siempre el mayor cultivo. Cuando ésta es firme y dominante, pueden agregarse los detalles sin dañar la fuerte energía rítmica, que es la reacción a la exposición musical como un todo. Esta relación de sencillez a complejidad (de la forma más grande a los detalles) es una necesidad absoluta, tanto para la gracia musical como para una coordinación balanceada.

La única modificación en el patrón se presenta en los cuatro últimos compases. No debería haber cambios en la relación de las palancas más grandes y la mano, excepto que

## *Perfeccionando los Estudios de Chopin*

ahora la sexta es tocada con el jalón del brazo y la nota sola, con la extensión del antebrazo.

Aunque el brazo y el antebrazo hacen un gran porcentaje del trabajo, tiene que haber una vitalización en la muñeca y las articulaciones de los dedos justo en el instante en que es liberada la fuerza para tocar. Esta actividad de la mano y los dedos permite que el brazo y el antebrazo funcionen efectivamente, de manera que la ejecución se impregne de una sensación de firmeza ósea y de destreza en general.

Hay dos operaciones que tienen lugar siempre: la búsqueda de la tecla y la liberación de fuerza para tocar. A menos que el pianista comprenda la diferencia entre las dos, tendrá dificultades con los Estudios. (debido al entrenamiento tradicional de la mano y los dedos, se sume que hay que tratar con hábitos defectuosos; si no hay dificultades, no hay necesidad de concienziar la actividad física. El oído y el ritmo pueden funcionar perfectamente si no bloquean su funcionamiento hábitos incorrectos). Buscar la tecla, teniendo una técnica fluida para cubrir la distancia, requiere una relación en la que un movimiento pequeñísimo, en el centro del radio de actividad (la articulación del hombro) produzca un salto de la mano amplio. Es como el chasquido de un látigo: una acción diminuta en el mango, produce un movimiento amplio en la punta. Para que este acción sea eficiente, cada articulación entre el hombro y los dedos debe estar tan delicadamente activa, que la palanca que controla pueda ser puesta en movimiento. Para la cobertura de distancia en el teclado, una muñeca libre es de un valor inestimable, de hecho, una necesidad. No bloquea una sacudida desde el hombro al codo o una rotación y para producir fuerza independiente, seguramente habrá poca libertad en la articulación de la muñeca para dejar que la mano pueda ser impulsada por una palanca más grande.

No habrá técnica ideal alguna para cubrir la distancia del teclado, hasta que la articulación de la muñeca lleva la mano en un balance tan delicado que no ofrezca ninguna resistencia a la sacudida del brazo.

Si duda que la relación de libertad en todas las articulaciones se siente más fácil lejos del teclado, cuando el oído no dicta el sonido, y no operan las reacciones de coordinación falsa anteriormente aprendidas.

Sacuda la mano con libertad, hasta que la muñeca no ofrezca resistencia al movimiento en cualquier dirección. La idea no es una relajación completa, porque en la ejecución real sería un obstáculo para la velocidad. Cierre la mano suavemente, o sostenga un objeto pequeño y ligero para que haya una actividad controlada en la mano, mientras que la muñeca continúa suelta. Regrese al teclado para ver si la mano puede mantener la postura simple del acorde cuando es lanzada en un salto grande. La muñeca debe estar así de

libre en un pasaje de grados conjuntos, pero la exageración en la distancia ayuda a hacer más evidente el juego de la muñeca.

Cuando se ha sentido este juego en todas las articulaciones, y la tecla ha sido localizada, entonces tiene lugar la operación de la liberación de la fuerza para tocar. Los músculos construyen la fuerza, pero la estructura ósea edifica el elemento resistente que hace efectiva la fuerza.

Para que el uso de la fuerza sea eficiente, los músculos más largos deben tomar la porción más grande del movimiento para producir sonido — nunca los músculos más pequeños de la mano y los dedos. Esto implica necesariamente el elemento de coordinación, sin el cual no se llega nunca a la ejecución perfecta o ideal, ya sea en música o en deportes. El brazo inicia la energía, y se convierte en un solo hueso, desde el hombro a la punta de los dedos, al liberar la fuerza a través de cada articulación.

Esta operación funciona, por necesidad, desde el hombro a la punta de los dedos — del centro a la periferia. Una mano que ha sido entrenada para movimiento independiente, bloqueará la coordinación natural del centro a la periferia. La mano está en el teclado. Si actúa independientemente, entonces su movimiento llega antes que cualquier fuerza del brazo.

Si los músculos pequeños que gobiernan la mano y los dedos se utilizan en exceso, se produce tensión e ineficiencia, como sucede casi siempre que son entrenados para alcanzar la tecla y producir fuerza independiente para tocar.

Cuando la acción de los músculos más pequeños es una parte constituyente de todo el mecanismo, la distancia deja de ser entonces un peligro, y es posible alcanzar brillantez<sup>15</sup>.

Decir que ni la mano, ni los dedos producen nada de fuerza es, ciertamente, una imagen, y también que su función es simplemente la de edificar sus huesos por sobre los cuales operan los músculos más grandes. Pero es este tipo de imágenes lo que da resultado.

La mano y los dedos deben mantener constantemente la forma de las terceras y las sextas. Las terceras se relajan cuando se tocan las sextas, y viceversa. Esta postura de acorde es un control en la palma — nunca jamás en la punta de los dedos. Imagine el esqueleto de la mano y mueva deliberadamente sólo los huesos de la palma. Los dedos, extensión de los huesos de la palma, se moverán los nudillos (de la palma).

---

15 La autora estaba consciente de que algunos pianistas de gran talento, a pesar de tal entrenamiento, se les arreglan para obtener el uso del ritmo básico de modo inconsciente. Es bueno recalcar que aun poseyendo tan abrumador talento, no es impedimento para que el alumno sea severamente arruinado o perjudicado por la enseñanza defectuosa a la que hace referencia. (Editores)

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

En el estudio hay dos lugares que ilustran la diferencia en sencillez entre el control correcto de la distancia y la fuerza, y el control incorrecto: compases 24, 25, 48 y 51. Estas partes seguirán siendo difíciles mientras los dedos sigan haciendo el más mínimo esfuerzo para alcanzar la posición o para producir sonido. Hay que entregar el control de la colocación (distancia lateral) al brazo, de tal manera que la mano no haga nada más que facilitar los huesos para resistir la fuerza que proviene del brazo, y así estos compases pierden su dificultad instantáneamente. Hay que pensar en el ritmo básico mientras se prepara el brazo para que asuma el control de la colocación. Luego, hay que separar las articulaciones siguientes a la octava superior (ejemplo 3). Es más fácil percatarse del movimiento del brazo cuando es exagerada la distancia.

Ejemplo 3



Este estudio puede y debe ser tocado sin que haya ningún dolor en el antebrazo. Si así sucede, es porque los dedos trabajan más de lo que deberían. Una ayuda excelente para deshacerse del hábito de buscar la posición con los dedos, es aumentar la conciencia de la sensación del brazo como un solo hueso.

Cada vez que el alumno siente que la fuerza ya se inicia en el brazo, tiende a pensar "ya lo logre". En el momento en que se remueve un bloque, todo parece ser más fácil, debido a una respuesta mayor, en el brazo, a la imagen auditiva. La perfección es siempre cuestión de refinamiento continuo de la sensación del brazo como una unidad — un hueso continuo cada vez que se toca.

Hay que estar cada vez más concientes de la estructura ósea. Es una ayuda muy valiosa para deshacerse de la búsqueda con los dedos, aunque su erradicación es muy lenta. Los dedos sólo se rinden cuando el brazo produce la primera respuesta a la imagen auditiva. El antebrazo siempre está involucrado con el movimiento del brazo (ver página 37 "colocando la mano"). Este estudio produce sólo una articulación con cada jaloncito del brazo, al *flexionar* el antebrazo, y otra cuando éste se *extiende*. El resultado del movimiento del brazo es una gran velocidad. La repetición veloz de un movimiento implica un gran gasto de energía, y produce una sensación de tensión. La tensión es causada por



la contracción rápida y constante de los músculos. En este caso es muy fácil darse cuenta del movimiento del antebrazo y no del movimiento del brazo, que es más sencillo. Este último nunca es como el movimiento repetido y simple de una articulación de bisagra.

En la articulación del hombro hay muchos más músculos involucrados, y participa más de un control al mismo tiempo, esto es una de sus tremendas ventajas.

Cuando es ignorado el movimiento del brazo, y deja de estar activo constantemente con sus diversos controles, se coloca una carga extra en la actividad en otras partes. El resultado de este desequilibrio en la actividad es causa suficiente para no poder con virtuosismo este Estudio<sup>16</sup>.

Así pues, hay que hacer referencia constantemente al ritmo básico — refrescando la sensación de un esbozo danzante. Hay que colocar el brazo a través de sus controles para poder ir hacia su destino, con un movimiento suave, como en el de la película del caballo en cámara lenta. Y también, hay que darse cuenta del control del nivel con el brazo, como en el glissando y en el acorde rasgado, de modo que su control para buscar la tecla implique un deslizamiento adentro-afuera, hacia el siguiente descenso de tecla. Sólo un ritmo básico puede producir una utilización de energía balanceada por medio del control de la colocación en el brazo, más la energía para la producción del sonido, tanto cuando articula el sonido, como cuando calcula el nivel en que es producido. Sin un balance perfecto en el uso de la energía, que significa toda la conservación posible de energía, ningún pianista podrá tocar este Estudio con virtuosismo y belleza.

#### Estudio, Op. 25, No. 10

Este Estudio demanda el mismo balance en la actividad entre el funcionamiento del brazo y el movimiento repetido del antebrazo que se utilizó para el Op. 10, No. 7. Pero aquí la necesidad de mantener una extensión de octava, aumenta las posibilidades de que haya tensión en la mano. Otra diferencia es que con sólo un inicio de fuerza del brazo se toman varias articulaciones frecuentemente.

Este Estudio trae, en todas las ediciones, indicación de legato. De acuerdo a la enseñanza tradicional, el toque legato requiere mantener la tecla hundida hasta que sea tocada la siguiente tecla. Como el sonido del piano comienza a disminuir desde el momento en que se toca, el sostener la tecla hundida no es el tipo de acción que produce

---

<sup>16</sup> Más tarde refina este concepto: Abby Whiteside dijo que la actividad de un jalón funciona de tal manera que aun "jaloncitos" son absorbidos dentro de la actividad de un jalón continuo. Por ejemplo, aun cuando el trazo se mueve hacia un jalón, puede operar continuamente gracias a la interacción extraordinariamente compleja de los músculos que trabajan a través de la articulación del hombro. (Editores).

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

la sensación de legato en un tempo rápido. El oído escucha el legato de una frase, cuando la dinámica (el volumen del sonido en su comienzo) de los sonidos sucesivos va formando una suave curva de intensidad que conduce la audición del ejecutante hacia la conclusión de la exposición musical<sup>17</sup>.

Aunque las teclas sean alzadas por completo para hacer el legato<sup>18</sup>, si la dinámica no tiene relación con la progresión de la exposición musical, el oído seguirá escuchando la frase non-legato. Pruébalo. No hay ningún hábito que estorbe a la velocidad como el de dejar la tecla hundida después de que el sonido ya ha sido producido. La base para la velocidad es la reducción del tiempo de aplicación de la fuerza.

La "reducción del tiempo de aplicación de la fuerza" (*rtaf*) no incluye una acción ascendente complementaria, enseña frecuentemente como la base del toque staccato. Significa simplemente el cese del uso de la fuerza. Cuando hay velocidad de por medio, la desconexión de fuerza tendrá lugar en la primera articulación del dedo (en el nudillo) o en la muñeca, o en ambas articulaciones, mientras que las dos palancas más grandes se ocupan de hallar la tecla y en producir el sonido de la siguiente nota.

El uso incorrecto del legato o del staccato nunca producirá octavas rápidas y brillantes. Este Estudio siempre es tocado (de manera brillante) tan staccato como sea posible. Una gran velocidad impide una unidad de tiempo entre los sonidos, y escuchar así, una desconexión (corte).

Al usar un tempo lento en el proceso de aprendizaje, hay que procurar practicar siempre con la "rtaf"; esto es imperativo para la velocidad máxima. La práctica lenta es responsable de muchos hábitos perjudiciales para obtener velocidad a menos que se use la "rtaf".

Hay que recordar lo siguiente: La extensión de octava puede ser sencilla o puede producir tensión, dependiendo de la manera en que es sostenida. Hay dos factores involucrados: 1) El movimiento de la mano para la octava debe emplear los músculos apropiados; 2) Para sostener la octava debe usarse el esfuerzo muscular mínimo necesario

---

17 Con respecto a esto es interesante citar una parte del prefacio al Libro I del Clave Bien Temperado, editado por D.F. Tovey y digitado por Harold Samuel. En la página xiii (se recomienda trabajar el "legato" usando sólo el quinto dedo): " ... para aprender la polifonía del pianoforte se necesita ... un balance sonoro que no puede conseguirse cuando la mano está preocupada realizando movimientos para evitar interrupciones ínfimas y traslapes, que el oído prácticamente no percibe. En el pianoforte una interrupción del legato no se debe frecuentemente a un hueco (silencio), sino a una modificación en la calidad sonora; y esta interrupción es producida a veces y en el peor de los casos, por los mismos medios empleados para evitarla". (De *Cuarenta y Ocho Preludios y Fugas* de J.S. Bach. Consejo Asociado del R.A.M. y del R.C.M. Derechos Reservados 1924. Renovado en 1951 por el Consejo Asociado de las Escuelas Reales de Música. Impreso con el permiso de los agentes Americanos - Mills Music, Inc.)

18 El que no haya silencio intercalado entre dos sonidos *no garantiza* que éstos estén ligados, el legato se logra más bien conservando la homogeneidad de la calidad sonora entre estos dos sonidos, y creando así la impresión de fundir un sonido en el otro. (traductor).

para conservar la extensión. Los músculos apropiados son los que abren la palma; los músculos inapropiados son los que producen la sensación de querer alcanzar con la punta de los dedos.

Para lograr una sensación clara de que abrimos la palma sin usar los músculos incorrectos, cierre la mano en un puño, muy, pero muy suave, ahora extienda los nudillos en la base de los dedos. Al mismo tiempo, con el pulgar flexionando aún, hay que abducir el segmento de palma del pulgar. Se siente una extensión en la palma del nudillo del meñique, al primer nudillo del pulgar (el nudillo cercano a la articulación de la muñeca). Repita el movimiento hasta que haya una extensión de la palma bien dirigida del nudillo del meñique al primer nudillo del pulgar. Extienda los dedos y el pulgar hasta que alcancen la octava, con delicadeza, como si se tuviera adentro del puño el tallo espinoso de un cardo.

Esta clase de actividad en la palma debe convertirse en una respuesta habitual y natural al tocar una octava, antes de que los dedos hayan abandonado su actividad de búsqueda; no se tendrá una muñeca libre y suelta, indispensable para tocar con fluidez, mientras que los dedos no renuncien. Recuerde que la muñeca debe dejar que la mano sea impulsada a la posición con la misma relación en la que el brazo y la flexión del antebrazo calculan la distancia desde el principio, descrita en la página 37.

Hay con frecuencia, notas en medio de la octava que se deben tocar. Tienen que ser espaciadas evitando la búsqueda con la punta de los dedos, como para la octava. Este espaciamiento<sup>2</sup>, si la mano es pequeña, o si la unión ligamentosa entre los nudillos es estrecha, debe ser ayudado por un ligero cambio en la posición de la mano, tiene que haber un ajuste en el hombro, en el codo y en la muñeca, para facilitar el acorde, pero siempre que se buscan las teclas con los dedos, se perjudica la facilidad de toque.

Las notas intermedias están escritas en mitades y en cuartos como si debieran ser sostenidas en su duración. De hecho lo que se quiere es que el sonido de esas notas blancas sea importante y no que duren lo que su valor indica. Tratar de sostenerlas (dejándolas hundidas) complica la ejecución sin producir resultados tangibles al oído. En una ejecución virtuosa, las notas blancas no duran lo que deberían y tampoco las octavas son tocadas en legato. La relación de la actividad del brazo con las diversas articulaciones — un movimiento continuo de la primera palanca más grande, que absorbe el movimiento de las otras palancas — es demasiado compleja en el balance de actividad como para ser expuesta objetivamente; pero si le damos oportunidad a la naturaleza y a la imaginación para tratar de entender como se da el balance, se puede. Para obtener una conciencia vivida de la actividad en el brazo, hay que tocar glissandos y arpeggios con la

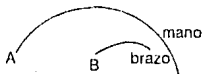
---

2 Ver glosario

palanca más grande (el brazo). Un jalón desde el hombro, produce todos los sonidos sin necesidad de darse cuenta de los otros movimientos involucrados en estos patrones son tan sencillos.

La actividad *continua* en el hombro debe ser una fuerza inicial valiosa para tocar varias octavas. Los controles que operan con la actividad continua del brazo son:

I. **La Búsqueda de la Tecla** (como en el glissando o en acorde rasgado): Emplee saltos amplios — a todo lo largo del teclado — observando exclusivamente el movimiento del brazo. Por medio de un giro en el húmero, el codo describirá un arco B y la mano hará un arco A más grande. Cuando no hay un salto amplio, sin sólo la distancia entre notas conjuntas, no debe haber cambio alguno en la relación de los controles: un giro diminuto del húmero sigue siendo el elemento que controla el movimiento para la posición.



II. **Calcular, mantener una sensación del nivel en donde es producido el sonido** (como en el glissando y en el acorde rasgado): Para buscar las teclas de una posición estrecha tocando con velocidad, se necesita mantener un nivel constante. Los arcos se hacen cada vez más y más pequeños, hasta que parece que el codo se está moviendo horizontalmente. La exageración del control del brazo ayudará a observar los giros en el húmero: Haga de cuenta que el brazo es como un lápiz muy grande, cuya punta es el codo. Haga contacto con este último sobre la superficie de una mesa trazando arcos. Luego haga contacto también con la punta de los dedos.

Es perfectamente obvio que estos arcos sobre la mesa carecen de las complicaciones involucradas con el teclado: a) El codo no toca el teclado; b) Hay un ajuste constante para la distancia adentro-afuera en el hombro, en el codo y en la muñeca. Sin embargo, los arcos sobre la mesa pueden vivificar la relación en los controles. Primero, y de suma importancia, para lograr virtuosismo en las octavas, es el codo (y luego el brazo) quien hace contacto con la mesa, teniendo la sensación de estar abajo. El antebrazo y la mano no bajan, sino por el contrario, se sienten muy ligeros y cambian de sitio gracias al brazo.

Hay que procurar exagerar o imaginar incesantemente, porque sólo así se puede crear la sensación de la relación entre la primera palanca más grande y el resto del brazo. También hay que estar dispuestos a dedicar tiempo para llegar a ser extremadamente concientes de los diversos grados de refinamiento posibles en el balance de actividad en el brazo, dentro de la relación del control absoluto de la primera palanca, mientras que el

resto del brazo (antebrazo, mano, etc.) permanece activo, flexible y muy ligero. (Esta es la relación que ha originado el término "codo colgante", pero esta nominación no sugiere la actividad necesaria).

Antes de dejar la mesa, continúe haciendo el arco con el "Lápiz-guía" del brazo y tocando la superficie con los dedos constantemente, permitiendo todo tipo de movimiento con el antebrazo y la mano. Hay que mantener el control principal de la "palanca lápiz-guía", con una progresión continua en el trazo del arco mientras que el antebrazo se flexiona, se extiende y ayuda a impulsar la mano en toda su capacidad para el movimiento lateral. Ahora pruebe en el teclado, usando un pasaje sencillo. (Una escala cromática de una octava, por ejemplo).

III. a) *Suministro de la fuerza para tocar mientras un pasaje va avanzando por diversas teclas hacia su destino:* o b) *Controlando el descenso de la tecla y produciendo la fuerza para los importantes:* Es fácil darse cuenta de la liberación de la fuerza de toque cuando el brazo toma el control absoluto del descenso de la tecla, como sucede frecuentemente en las notas importantes. Es mucho más difícil sentir la participación del brazo en el uso de la fuerza de toque cuando se hacen diversas articulaciones mientras éste se va moviendo para encontrar las teclas deseadas, calculando constantemente el nivel en el que es liberada la fuerza.

Cuando se dan múltiples articulaciones, la fuerza del brazo participa en la fuerza de toque, siempre y cuando se mantenga el control del nivel. Mientras mayor sea la velocidad, más puede participar (como en el acorde rasgado), pero con las octavas, la velocidad de articulación depende y se determina por un movimiento repetido, por lo que el acorde rasgado resulta ser sólo una buena imagen para sentir el movimiento del brazo.

El brazo tiene un patrón de actividad que está determinado por las notas que forman una idea musical. Debe ser inexorable al avanzar hacia su destino (como en el glissando). Gracias a su capacidad para realizar varias operaciones al mismo tiempo, a través de la articulación circular del hombro, no surge ninguna complicación cuando toma el descenso de la tecla, y para usar su fuerza en la producción completa del sonido, cuando hay que dar realce a un sonido importante.

La "palanca lápiz-guía" traza un arco después de otro, dependiendo por supuesto, de la sucesión de teclas que la música requiera. No tiene necesidad de pararse para comenzar de nuevo, puede rodear cualquier ángulo y tomar el descenso de la tecla en el momento en que sea necesario.

Existe una sola razón válida para la descripción de una secuencia específica y detallada de las acciones físicas para tocar un pasaje musical dado: Mostrar al lector como se puede aplicar una coordinación total para manejar con éxito los problemas técnicos.

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

Aunque no es, necesariamente, el único modo; el ejecutante y su manera de abordar la música, más su capacidad inherente para la velocidad, puede de algún modo cambiar los detalles. Pero como la claridad en el detalle ayuda a establecer hábitos nuevos, analizaremos el noveno compás de este Estudio. Y fue escogido porque las octavas en teclas blancas consecutivas son problemáticas siempre, y la razón de esto es que al tocarlas provocan con frecuencia un desequilibrio de la actividad entre el arco y la progresión. Un pasaje cromático emplea una distancia adentro-afuera, que involucra naturalmente el largo del brazo. Las teclas blancas consecutivas utilizan una distancia horizontal que tiende a eliminar el arco de progresión de la primera palanca y coloca en su lugar una carga adicional en el movimiento repetido del codo. La velocidad tope requiere lo máximo del balance en la actividad del mecanismo de toque. Si este balance se descuida o se trastorna, por la razón que sea, siempre será un problema<sup>19</sup>.

Ejemplo 4

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The right hand part features a triplet of eighth notes (a, b, c) followed by another triplet (g, h, i), and then notes k, l, m. The left hand part features a triplet of eighth notes (a, b, c) followed by notes g, h, i, k, l, m. The notes are written in a chromatic sequence.

Uno puede tocar este ejemplo con todo el brazo. Sirve tanto para familiarizarse con el sonido, como para activar el brazo. Si el alumno tiene suficiente entrenamiento, si su oído es lo suficientemente bueno como para que la apariencia visual de la página le produzca una respuesta auditiva, puede aprender la música sin haberla tocado lentamente. Por medio del esbozo, usando primero muy pocas notas del compás (ejemplo 4 A), y agregando pocas notas a la vez, un pianista puede aprender una composición muy difícil sin tocarla nunca en otro tempo que no sea el que produce el placer y la excitación de una ejecución musical.

Ejemplo 4A

The image shows a simplified musical score for Example 4A. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The right hand part features a triplet of eighth notes (a, b, c) followed by notes g, h, i, k, l, m. The left hand part features a triplet of eighth notes (a, b, c) followed by notes g, h, i, k, l, m. The notes are written in a chromatic sequence.

19 Abby Whiteside nunca describió en análisis detallado de este compás. A pesar de que hemos querido modificar el manuscrito original lo menos posible, y hemos tratado de no hacer el análisis de los Estudios que ella no cubrió, nos pareció útil mostrar un poco los medios que fueron utilizados para aprender a tocar tal pasaje y la razón por la cual fueron efectivos. Creíamos que era una buena oportunidad para mostrar otra vez el modo de empleo del esbozo. (Editores).

## Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos

Balancearse de un lado a otro describiendo un arco amplio y exagerando con el brazo, sirve tanto para activar el brazo como para dar un destino al oído y al brazo. Cuando el destino es lo suficientemente vívido, es necesario disminuir el arco hasta que el codo parezca moverse horizontalmente.

Ejemplo 4B



El ejemplo 4B difícilmente crea complicaciones. Hay que atacar con todo el brazo; cuando la sensación es clara, se cambia el movimiento de mando que el brazo sacuda el antebrazo y la mano — esto se hace flexionando el antebrazo y la mano mientras que el brazo todavía está ocupado en el movimiento lateral lento, y en la atención al nivel de la tecla. Una buena imagen física de lo que pasa realmente puede experimentarse al tomar una toalla y sacudirla, sosteniéndola con las dos manos; note como ya no es un ataque con todo el brazo: la muñeca está flexible y la mano es sacudida con soltura arriba y abajo.

Los siguientes ejemplos de esbozo 4 C, 4 D, 4 E, y 4 F, nos muestran como podemos añadir los detalles de tal modo que se conserve tanto el avance como la actividad del brazo hacia su destino. Regrese una y otra vez a las versiones más sencillas porque de lo contrario, las notas añadidas harán que el antebrazo y la mano trabajen más que el brazo, bloqueando así el mecanismo de toque. Se puede decir que cada vez que el pianista tiene una dificultad, es porque sus brazos no están lo suficientemente involucrados con el uso de un ritmo básico, mientras que las palancas de articulación están trabajando más de lo que deberían.

Ejemplo 4C

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

Ejemplo 4D

Example 4D shows a musical exercise in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves. The melody in the treble clef features eighth notes with triplets and slurs, with lyrics 'a g k l m' written below. The bass clef accompaniment consists of eighth notes, also with triplets and slurs.

Ejemplo 4E

Example 4E is similar to 4D, in G major and 3/4 time. The melody in the treble clef includes eighth notes with triplets and slurs, with lyrics 'a d e l g h k l m' written below. The bass clef accompaniment consists of eighth notes with triplets and slurs.

Ejemplo 4F

Example 4F is similar to 4D, in G major and 3/4 time. The melody in the treble clef includes eighth notes with triplets and slurs, with lyrics 'a g h k l m' written below. The bass clef accompaniment consists of eighth notes with triplets and slurs.

Es irónico que por lo común el pianista que tiene problemas, trata de trabajar muy duro con las palancas de articulación — el antebrazo, la mano y los dedos. También es verdad que parte de la dificultad viene de hacer presión innecesaria en el fondo de la tecla, y mientras más trabajo le cueste, más tiende a presionar.

Una forma especial para practicar el compás 9 es transformarlo, de vez en cuando, en un progresión cromática:

Ejemplo 4G.

Example 4G shows a chromatic exercise in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The melody in the treble clef features a chromatic progression of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of eighth notes.



El movimiento adentro-afuera estimulado en el brazo por la progresión cromática debería ser transferido al compás original. Este Estudio no nos da un análisis físico tan simple como el Op. 10, No. 7. Las flexiones y las extensiones no se alternan con una regularidad sistemática; la textura musical no lo permite. Hay que recordar que esta no es una descripción definitiva y válida para todos los pianistas en cualquier ocasión. Las características físicas individuales del mecanismo de toque de cada pianista, crean variantes en los movimientos involucrados. Lo que es válido para todos los pianistas que tocan este Estudio, con belleza y facilidad es que hay un brazo activo que coordina todos los movimientos.

Ejemplo 4 B — la octava *a* se toca con todo el brazo, con el antebrazo y la mano flexionados. La muñeca tiene que estar alta para facilitar la sensación de alineamiento óseo. La altura es relativa. Cuando uno esboza puede (y debería) exagerar; el tiempo entre las notas lo permite, pero cuando uno toca todas las notas debe disminuir ese movimiento, porque con velocidad no hay espacio para movimientos de articulación exagerados. Los pianistas pueden obtener su velocidad máxima sólo cuando los movimientos de articulación son mínimos. La octava *g* puede tocarse con una extensión de la mano y del antebrazo, mientras que el brazo se queda suspendido para moverse hacia la octava *m*.

Ejemplo 4 C — la *a* se toca como antes, pero *f* se toca con la extensión de la mano y del antebrazo, y entonces la *g* podría ser tocada con una flexión del antebrazo y la mano. La idea de como tocar la *g* difiere de la anterior (en el ejemplo 4 B). Esto, se debe a las octavas *f* y *g*, ambas en teclas blancas. Solo que en ambos casos el antebrazo se puede atascar en el fondo de la tecla; la acción alternada (flexión y extensión) del antebrazo y de la mano ayuda a evitar esto. La octava *f* puede tocarse con una extensión y la *m* con una flexión.

Ejemplo 4 D — Únicamente el último trencillo presenta algo nuevo. La octava *j* se toca con la mano y el antebrazo extendidos; el brazo ayuda con su avance. Incrementando la flexión del antebrazo y la mano al tocar las octavas *k* y *l*, se evita la situación en donde una palanca que articula, sin importar que tan ágil sea, se atasca al ser forzada a tocar octavas sucesivas con su propia fuerza.

Cuando se tocan todas las notas (ejemplo 4) se deberían abordar la primera octava *a* con todo el brazo, y el antebrazo y la mano flexionados. La octava *b* se toca con una extensión de la mano y del antebrazo, la *c* otra vez con una flexión. Las primeras tres octavas casi no requieren ninguna distancia lateral; el siguiente trencillo necesitara un giro ligero del húmero para alcanzar la distancia lateral un poco más grande. Uno podría usar otra vez una flexión de la mano y del antebrazo para tocar la octava *d*, una extensión para la *e*, una ligera flexión para la *f*, y aumentar la flexión para la *g*; *h*, extensión, *i* flexión, y

estamos en posesión para alcanzar la octava *j* en teclas negras con una extensión. Es posible que una flexión cubra dos octavas; la flexión podría aumentar para las octavas *k* y *l*, y finalmente para la *m*.

El análisis arriba expuesto subraya los diversos que pueden ser los movimientos. Mientras más controle el brazo, más espontáneas serán las diversas combinaciones de movimientos del mecanismo de toque. El cuerpo tiene su propia lógica. Tratar de controlar los más pequeños movimientos, no estimularán un mayor virtuosismo, sino al contrario. Interferirán con la coordinación natural del cuerpo.

Los controles generales más importantes son: el brazo, que calcula la distancia lateral por medio de un jalón y controla los movimientos de articulación; un antebrazo cómodo, una mano alerta, levantada tan ligeramente en la muñeca, que el más pequeño impulso del brazo y un movimiento del antebrazo pueden lanzarla, como cuando se azota un látigo, gracias a su movimiento arriba-abajo, y a su ligero pero esencial movimiento lateral.

Estudio, Op. 25, No. 12

Este estudio será analizado bajo cinco títulos:

- (1) MOVIMIENTO PARALELO. (2) ESTABLECIENDO UN RITMO BASICO
- (3) CONTROL DE LA DISTANCIA. (4) FUERZA.
- (5) ANALISIS DETALLADO.

**(1). MOVIMIENTO PARALELO.**

El movimiento paralelo en sonidos aislados ofrece abundantes oportunidades para poder notar como el movimiento de la primera palanca mas grande, absorbe los diferentes movimientos mas pequeños al recorrer una distancia. Debido a que las manos son opuestas en el uso de los mismos controles para cubrir la distancia horizontal, todos los movimientos pequeños se oponen entre sí. Poner atención a estos movimientos pequeños y no al control básico, hace que sea mucho más difícil, o aún imposible, lograr velocidad.

Se tiene un movimiento curvo arriba-abajo por el teclado con los dos brazos, y el control de este movimiento es muy sencillo si radica en el hombro. Este control del hombro puede ser tan fácil como el del glissando, o casi tan fácil, si los detalles de precisión para la colocación y articulación están bien conectados a su control principal.

Para lograrlo hay que dedicar el tiempo y la atención suficientes al movimiento que controla la curva, antes que prestar mucha atención al manejo del control de los detalles de la colocación. La curva viene siendo como un simple balanceo ida y vuelta, para colocarse de nuevo en la posición necesaria que exige la línea melódica. Haga la pantomina del balanceo a modo de llenar el tiempo entre los sonidos melódicos. Repita el balanceo al tocar la melodía, como se puede ver entre el avance y los contactos con el pasto del jugador de polo en la película en cámara lenta. La relación de la curva con los sonidos melódicos es el factor primordial musical y técnico en este Estudio.

**2) ESTABLECIENDO UN RITMO BASICO**

Este Estudio es un ejemplo claro y sencillo de la manera en que se establece un ritmo básico. El movimiento de continuidad que produce un ritmo básico se crea tocando los sonidos melódicos e involucrándose con el balanceo que se da entre ellos.

No hay mejor ilustración ni más sencilla que la ofrece este Estudio sobre la relación del ritmo básico y la progresión uniforme de la exposición musical, la forma. El torso toma parte con naturalidad y sencillez en el balanceo arriba-abajo, por el teclado, pero al mismo tiempo apoya constantemente la ejecución de los sonidos melódicos. O sea, apoyará los sonidos melódicos sólo si el pianista acepta la importancia de la sencillez en la proyección de la melodía. La melodía en este caso está formada la mayor parte del tiempo por la progresión

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

del primer sonido de cada compás. Así, en el torso está el movimiento relacionado con toda la ejecución pero con alineamiento especial para ayudar a la melodía en su trayecto.

El carácter se establece por el deseo de mostrar una resonante melodía, mientras se va sintiendo la excitación creada por la curva rítmica de los arpeggios. La actividad del torso siempre es fomentada por un buen equilibrio al estar sentados. Esto significa usar de resistencia los huesos ilíacos, y no los muslos en la orilla del banquillo, o los pies sobre el suelo. Hay que variar maneras de darse cuenta de este anhelado balance sobre los ilíacos: Una es sentarse sobre el suelo en flor de loto; otra es sentarse sobre las manos en una silla y balancearse suavemente en todas direcciones.

Hablar de la exposición musical es referirse siempre a la forma estructural de la composición. La sensación de forma con el ritmo básico es una seguridad en contra del procedimiento de nota por nota, el cual es el enemigo mortal de la belleza y la facilidad en la ejecución. El ritmo requiere tratar una composición como si la unidad musical más pequeña fuera de por lo menos dos compases. La falta de gracia en una ejecución es causada con frecuencia principalmente por una secuencia de compás, en vez de una progresión que parta de una unidad de dos compases mínimo. Observe lo que sucede al tararear una tonada conocida, la dinámica está relacionada con una unidad de dos compases, y no con una unidad de un compás. Las melodías folklóricas son excelentes para observar esto.

El comienzo de este estudio forma una unidad de ocho compases: dos unidades cortas de dos compases, balanceadas por una unidad larga de cuatro compases. Hay que establecer un ritmo básico relacionado con la unidad de ocho compases, tocando los sonidos melódicos antes de poner atención a los detalles en la ejecución de los arpeggios<sup>20</sup>.

Una de las características de los Estudios de Chopin es el uso implacable de un patrón técnico para cada uno. Cuando se pide *con fuoco*, cualquier perturbación de la relación en el apalancamiento para la ejecución de este patrón técnico es suficiente para causar una falta de gracia y de facilidad. Pueden usarse acentos que están fuera de la línea simple, pero deben ser introducidos sobre la marcha conforme se van adhiriendo a la línea principal. No deben usurpar o interrumpir la fuerza de la palanca más grande, la cual realiza el ritmo básico en el mecanismo de toque.

---

20 Abby Whiteside no está recomendando estudiar ocho compases a un tiempo. Simplemente quiere decir que primero debe establecerse una progresión de frase a frase. Ella sintió intensamente que el mejor modo de aprender una composición era tocarla como una unidad inquebrantable, de principio a fin, en vez de estudiar secciones pequeñas y luegoirlas juntando. (Editores).

### 3) CONTROL DE LA DISTANCIA

Aquí tenemos una oportunidad excelente para entender el uso del movimiento rotatorio como un elemento para colocar la mano en posiciones sucesivas sobre el teclado, en lo que se refiere al movimiento repetido para una misma nota. La formación de acorde en la palma es enfatizada por la extensión de octava, y por las notas repetidas usadas en el cambio de posición de la mano, en vez de pasar el pulgar por debajo de la mano, o al revés, pasar la mano por encima del pulgar.

El análisis se refiere al brazo derecho; el brazo izquierdo hace exactamente lo mismo cuando va en dirección contraria. O sea, cuando el brazo izquierdo desciende pasa por los mismos movimientos que el derecho cuando asciende.

Para simplificar las cosas, no se dará ningún análisis detallado de la distancia separado del uso de la fuerza. Es muy importante tener constantemente presente que la búsqueda de la tecla, el control de la distancia — es primero. El manejo incorrecto del control de la distancia es lo que ocasiona no sólo dificultades técnicas, sino también una verdadera tensión. El movimiento curvo arriba-abajo por el teclado es controlado por la primera palanca. El antebrazo se coordina con la primera palanca. El antebrazo se coordina con la primera palanca y coloca la mano en sus tres registros por medio del uso del movimiento de rotación, más una pequeña extensión (para las notas repetidas) subiendo por el teclado, y una pequeña flexión (para las notas repetidas) bajando.

Al usar el quinto dedo y el pulgar para las notas repetidas se exagera el uso del movimiento de rotación en este Estudio: Puesto que el movimiento de rotación es siempre un elemento pertinente para tocar un arpeggio, es bueno observar como funciona, aunque sea de modo muy exagerado. Para esto, se excluye la nota de en medio sin hacer aducción con el pulgar (doblarlo por debajo de la palma), se destuercen los huesos del antebrazo (rotación hacia afuera), de tal modo que el pulgar quede en posición vertical sobre el dedo meñique (la mano gira sobre su costado). Luego, torciendo los huesos del antebrazo, sin movimiento alguno por parte del pulgar, se hace contacto con el pulgar en la nota repetida, gracias al movimiento de esta torción. Repita este movimiento hasta que quede claro lo eficiente que puede ser el movimiento de rotación para colocar la mano al teclado, y compartir el movimiento para tomar la distancia con el pulgar.

Como el patrón musical requiere el uso del quinto dedo y del pulgar para las notas repetidas, resulta propicio para mantener una sensación de formación de acorde en la palma. La formación de acorde implica un espaciamiento horizontal de los dedos, y la "igualación" de su longitud para la distancia vertical, desde la palma de las teclas, para poder tocar simultáneamente las notas la palma a las teclas, para poder tocar simultáneamente las notas. Es de mucha utilidad tocar como si la palma hiciera todo el

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

trabajo. La sensación de la formación de acorde en la palma, puede ser mantenida aunque haya algún ajuste en el espaciamiento horizontal, si los dedos guardan su relación de igualdad de la palma a las teclas. Esta formación es vital para tocar arpeggios con facilidad. Es una herramienta especialmente útil para evitar la búsqueda con los dedos y cualquier cosa que ayude a evitar este hábito destructivo, es una bendición para la facilidad.

Aquí tenemos otro ejemplo de un movimiento en el centro que hace un arco pequeño, pero que produce un arco más amplio en la periferia: Una pequeña contracción o expansión de la palma en su base, acortará o alargará la distancia de la extensión en la punta de los dedos.

**4) FUERZA: VARIAS ARTICULACIONES DENTRO DE UNA LINEA MELODICA SIMPLE-RELACION DE LA MANO Y LOS DEDOS PARA TOMAR EL DESCENSO DE LA TECLA.**

Mientras más grande sea la responsabilidad dada a la primera palanca, más grande será el virtuosismo en la ejecución de los arpeggios, y también será más fácil lograrlo. Esta responsabilidad incluirá el control inicial de cualquier distancia, un control consistente, que no abandona el nivel en que es producido el sonido, una liberación de fuerza para las notas melódicas, así como una proporción definida de la fuerza para las notas del arpeggio. Esta palanca tremendamente eficiente puede llevar a cabo todos estos controles simultáneamente gracias a los numerosos músculos que se mueven a través de la articulación circular del hombro.

Pero su eficiencia puede ser obstaculizada y también arruinada si: a) los dedos buscan la posición y tratan de tocar su labor principal es la de estar activos bajo la fuerza del brazo y entregarla a la tecla — o b) las actividades que controla el brazo, nunca son liberadas, cancelando su coordinación como un todo. Esta liberación del brazo siempre está relacionada con los dedos que toman los controles que no les deberían corresponder. La distancia adentro-afuera puede ser un peligro para la fuerza del brazo. Los movimientos para tomarla son afectados por la distancia entre el cuerpo y las teclas negras y blancas, y la diferencia en los puntos operacionales centrales de los dedos (en los nudillos), y la articulación del pulgar (en la muñeca) — la distancia de los nudillos a la muñeca con comparación con la articulación del pulgar que está en la muñeca.

Debería ser un hábito hacer una asociación entre el control de la distancia adentro-afuera y el control del nivel en donde es producido el sonido. Para esto hay que usar la imagen del codo como una gran palanca-lápiz (ver pág. 53). Trace círculos sobre la mesa con la punta de este "lápiz", en todas direcciones. Manteniendo los dedos en un contacto ligero con la superficie de la mesa y llevando una muñeca tan libre que los círculos trazados muevan la mano constantemente en todas direcciones. La articulación del hombro también debe estar libre. Y, muy importante, hay que moverse horizontalmente por la mesa mientras se describen los círculos. Es vital que se mantenga un sentido de destino, una progresión ida y vuelta, pues de otro modo cada círculo puede convertirse en una operación separada, un detalle inconexo. Hay que mantener la sensación de destino tan fuerte como en el glissando.

Por medio del método de mantener un destino firme, mas un control consistente del nivel, los círculos o arcos necesarios para la distancia adentro-afuera, no tienen porque soltar la actividad muscular que produce la formidable fuerza inherente en el uso de la primera palanca. Esta fuerza está en la naturaleza de un jalón. El jalón da una conexión al

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

cuerpo entero, desde los huesos del ilíaco en el banquillo, hasta la punta de los dedos en el teclado, y esta conexión coordinada es evidente siempre que hay gran velocidad.

### 5) ANALISIS DETALLADO

No se necesita un análisis detallado para más de un arpeggio pero en la práctica real no hay que usar una unidad menor de dos compases, de tal modo que se establezca la relación de los sonidos melódicos.

#### Ejemplo 5

Siempre hay que practicar con continuidad, aunque la continuidad este en la repetición de un mismo patrón. Luego, regrese a la primera nota melódica al terminar el segundo compás. Hay que recordar la diferencia en la actividad física entre la colocación y la producción del sonido. La colocación requiere siempre de una muñeca libre, de tal modo que se pueda impulsar la mano a la posición. La producción del sonido utiliza la mano para hundir la tecla. Esto es, cuando la formación para el acorde usa tres dedos antes de que la mano sea impulsada a un registro nuevo por el teclado, y se dan tres articulaciones separadas, la mano tiene un control positivo en el descenso de la tecla. Una flexión de la mano produce las tres articulaciones; esta flexión en la muñeca está coordinada con el jalón del brazo por medio de una flexión del antebrazo.

El jalón del brazo se mueve a través de un pequeño arco de distancia, manteniendo el control del nivel — el antebrazo y la mano extienden el arco de la distancia. El antebrazo se flexiona (sube) para permitir la flexión de la mano, la cual ayuda a tomar parte de la distancia del descenso de la tecla, como una extensión de la fuerza del brazo. Una flexión de la mano cubre la articulación de los tres dedos. Los dedos hacen un poco más que vitalizarse para soportar la fuerza, más de lo que hacen en un acorde rasgado.

Con la flexión de la mano se hace también una ligera supinación del movimiento de rotación, el cual participa también en el descenso de la tecla. Así, cuando se toca la tercera nota, la mano ha dado una vuelta ligeramente, y al mismo tiempo, el pulgar ha hecho una ligera aducción, por lo que queda más cerca de la siguiente nota repetida en turno. Si la supinación se exagera, ocasiona problemas. No debe usarse más rotación que la que



permita que tanto el pulgar como el quinto dedo reciban la fuerza del brazo. Con la rotación y la aducción del pulgar, disminuye también la extensión de la palma, y todos los movimientos están tan armonizados y calculados que ninguna de ellos puede ser aislado de los demás. Para la posición de la nota repetida hay un "afuera" de la distancia adentro-afuera. El codo (palanca-lápiz) comienza trazando un arco, el antebrazo se extiende, la rotación se supina, y la mano es lanzada hacia afuera y arriba, de modo que la mano está sobre su nueva posición. Para la articulación de la nota del pulgar la palanca-lápiz está haciendo el "adentro" del arco, el brazo se está extendiendo, y la rotación, por medio de una pronación comparte el descenso de la tecla con el antebrazo, el pulgar y el brazo, y, al mismo tiempo, coloca la mano en su registro nuevo sobre el teclado. La coordinación perfecta de la supinación y la pronación del movimiento de rotación, es muy importante para colocar la mano en su nueva posición. Esto significa que cuando el pulgar va a tocar, la mano ya está lista en su posición para el siguiente acorde, vea lo que ocurriría si se tratara de hacer un legato uniendo teclas. El quinto dedo se sostendría hasta que el pulgar llega a la tecla, y se tendría que tomar la posición nueva de la mano, antes de tocar la nota del pulgar. La velocidad no permite este tipo de pérdida en la coordinación.

La misma secuencia funciona para la tercera posición en la parte aguda del teclado, pero, en esta posición ocurre algo diferente por el cambio de dirección para bajar, después de haber tocado con el quinto dedo. Aquí hay un punto importante para todos los arpeggios que invierten su dirección. La progresión ascendente se convierte en una posición para la fuerza con el toque del pulgar — una posición que permite cubrir con la fuerza hasta llegar a la nota más alta. De hecho, al tocar la última nota más alta, la fuerza ya ha comenzado a cambiar su dirección. Si esta fuerza avanza una distancia infinitesimal, más allá de la última nota más aguda, causará problemas con las primeras notas de regreso. La fuerza nunca debería perder la sensación de que el pulgar está disponible mientras se está tocando la última nota más aguda.

Cuando la fuerza tiene una posición activa, con los dedos sobre las teclas que se van a tocar, sin que haya un avance hacia la siguiente octava, los dedos, toman una pequeña cantidad extra de la distancia del descenso de la tecla, cosa que no sucede cuando hay una progresión, y es que el movimiento del dedo está calculado para ser parte del movimiento de todo el brazo, siempre.

Entre el toque del pulgar ascendiendo, y el toque del pulgar bajando, hay un movimiento de rotación semejante al que se efectúa en el trémolo de una octava. Ningún trémolo es sencillo, si la fuerza cambia totalmente desde un lado de la mano al otro, cambio causado por un movimiento de rotación demasiado amplio. La fuerza está lo suficientemente balanceada bajo la mitad de la mano como para estar disponible tanto para

## **Perfeccionando los Estudios de Chopin**

el pulgar, como para el quinto dedo. El balance correcto para el trémolo de octava se podrá sentir si la tecla no llega completamente hasta arriba. Este mismo tipo de balance ayudará a realizar el giro de una octava a otra en este arpeggio.

Pero ahora no se dispone de mucha rotación para el descenso; la pronación de la mano para la posición de toque, usa prácticamente toda la torsión del movimiento de rotación. Para poder recorrer con eficacia una distancia, la mano necesita ser impulsada hacia la posición puesto que es necesario hacer una sustitución para facilitar la supinación de la rotación, la cual estaba disponible en el ascenso. Hay un giro extra del húmero para levantar el codo; esto ayuda a ladear la mano hacia el pulgar, y así auxilia a la pronación para cubrir la distancia hacia la siguiente octava. Haga una pronación exagerada (torsión) fuera del teclado, y observe como la posición del brazo contribuye a su facilidad.

El momento en que el pulgar ha resistido la fuerza que fue aplicada para tocar, se suelta en la articulación de la muñeca, que a su vez también se alivia, mientras que la pronación está acercando al quinto dedo a su posición de toque. No se puede sobrestimar la importancia de la soltura de la muñeca, porque junto con la pronación, como se indicó anteriormente, está el ajuste en el hombro y una flexión en el codo, que impulsa lateralmente a la mano, y la lanza a su posición para provocar el descenso de la tecla, junto con el quinto dedo y la supinación de la rotación. en el momento en que le toca el turno a la nota del quinto dedo, la rotación toma el descenso de la tecla por medio de supinación, y, (muy importante) lanza el pulgar hacia afuera, nivelando al mismo tiempo la mano para su nueva posición en el teclado. Lo que se lee como un movimiento muy complicado, se torna muy fácil si la naturaleza se hace cargo de la coordinación.

Esto significa que la primera palanca traza una línea que tiene un destino bien definido — la llegada a la nota melódica — y las notas melódicas forman en sí mismas otra línea consecutiva.

Cualquier línea consecutiva significa musicalmente una acción física de continuidad, y sólo los movimientos de articulación del hombro pueden mantener continuidad para más de una participación en los controles.

Primero, el brazo está involucrando en la realización de la exposición musical; la fuerza para tocar los sonidos de esta exposición es liberada con el jalón del brazo. Luego, mientras el oído esta dictando esta melodía el brazo gira ligeramente para controlar y calcular cualquier distancia para el arpeggio, conforme libera también la fuerza de toque, y mantiene al mismo tiempo el avance la melodía. Después ayuda en todos los lugares en que hay que impulsar la mano a la posición, y para este movimiento, la distancia adentro-afuera, crea la necesidad de un leve ajuste adentro-afuera.

Todas las complejidades del ajuste desaparecerán y serán balanceadas con propiedad en su toma y daca, si el impulso para el movimiento, en respuesta a la imagen auditiva, radica en el brazo y **no en los dedos**.

El movimiento paralelo requiere que el control simple y único en el centro del radio de actividad, sea el control más importante, y que la coordinación total sea lograda en perfecto acuerdo con este importante movimiento.

El echar una ojeada a lo que sucede en el movimiento paralelo cuando se controla con los dedos la búsqueda de la tecla, y cuando éstos proveen la fuerza necesaria para tomar el descenso de la tecla, es suficiente para probar la eficiencia de un control (brazos) en vez de diez. Cada control, si está en los dedos, es opuesto al control de la otra mano: Los dedos débiles tocan en contra de los fuertes. Una mano pasa el pulgar bajo la palma, mientras que la otra pasa un dedo por encima del pulgar; la rotación actúa en direcciones opuestas, la flexión y la extensión del antebrazo están en posición. El proceso total es muy complicado, y difícil. Pero el control con la primera palanca permite que ambos brazos se muevan en perfecta armonía, sin competencia, ni oposición. Modifica automáticamente todos los movimientos por la importancia de su propio movimiento para la acción del péndulo.

Si el observar nos ilustra, vea lo que le sucede al abrazo y no a los dedos. Siempre es posible mirar que las palancas más grandes están muy activas, y su actividad es la que más cuenta en relación a la velocidad, la brillantez y la sencillez. La gran velocidad disminuye el tamaño de todos los movimientos. Los movimientos descritos anteriormente en detalle no pueden verse, pero si se omite cualquier movimiento que ayude a tomar la distancia, inmediatamente, habrá problemas; los arpeggios, con intervalos entre las teclas, aumentan estos problemas.

Al observar a un pianista tocando este Estudio con virtuosismo, uno se da cuenta de que debe haber una coordinación sencilla para tocarlo. Esta sencillez trae consigo el balance completo en la actividad que la naturaleza puede producir por sí sola, cuando la primera palanca controla la distancia y la fuerza.

Ejemplo 5A balancee hacia arriba los brazos, y calga en

Ejemplo 5B

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

Hay que practicar constantemente la línea melódica, mientras se hace la pantomima del movimiento curvo del arpeggio. Luego, hay que introducir la última mitad del compás, sin poner mucho atención en la precisión de los detalles, para entonces poder poner atención a la llegada ininterrumpida de la melodía. Después introduzca un compás entero, pero nunca tocando el arpeggio antes de que la melodía haya obtenido continuidad en el movimiento. No hay que detenerse nunca al final del proceso de introducción. Hay que seguirse de frente, sin importar lo que haya sucedido.

Ejemplo 5C

Musical notation for Ejemplo 5C, showing a piano exercise in G major (one sharp, C-clef). The exercise is in 4/4 time. The right hand (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The exercise continues with a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with a fermata over the final measure. The notation includes a '7' above the first measure of the right hand and a '7' below the first measure of the left hand. The piece ends with 'etc.' and an arrow pointing right.

Ejemplo 5D

Musical notation for Ejemplo 5D, showing a piano exercise in G major (one sharp, C-clef). The exercise is in 4/4 time. The right hand (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The exercise continues with a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with a fermata over the final measure. The notation includes a '7' above the first measure of the right hand and a '7' below the first measure of the left hand. The piece ends with 'etc.' and an arrow pointing right.

Ejemplo 5E

Musical notation for Ejemplo 5E, showing a piano exercise in G major (one sharp, C-clef). The exercise is in 4/4 time. The right hand (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand (bass clef) starts with a quarter note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The exercise continues with a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with a fermata over the final measure. The notation includes a '7' above the first measure of the right hand and a '7' below the first measure of the left hand. The piece ends with 'etc.' and an arrow pointing right.

Nunca hay que practicar *detenerse*. Hay que practicar *continuidad* en el movimiento. El arpeggio debe ajustarse a la ejecución de la melodía, y ésta debe ser tocada de frase a

frase — no de nota por nota. Así que hay que tener muy en cuenta el ritmo básico. Practique usando el ritmo básico, hasta que sea lo más importante para expresar la respuesta emocional a esta vigorosa música.

Ejemplo 6

8va.....

Estudio, Op. 25, No. 11

5 2 4 1 3 2 5 4 2 5 5 4 5 2 4 5 3 4 1

5

6

Aquí tenemos una ilustración excelente y una prueba de que:

- 1) El procedimiento de nota por nota, no favorece una ejecución brillante.
- 2) La técnica de los dedos, simplemente no es la adecuada para la brillantez y la velocidad.
- 3) La idea de que los dedos deberían unirse por un legato al pasar de una posición de la mano a otra, es una falacia muy dañina.
- 4) La mejor ayuda para asegurar la coordinación necesaria es una fuerte sensación del ritmo.

Ejemplo 6A

8va.....

5 2 4 1 3 2 5 4 2 5 5 4 5 2 4 5 3 4 1 etc.



que nota por nota si no hay separación en la reacción emocional entre el torso y el brazo. Ni el torso, ni el brazo, pueden ocuparse de todas las articulaciones métricas. Se van encargando de los tiempos importantes del metro, y la música manifiesta su forma a través de estos pulsos importantes.

El brazo hace la presentación de la primera unidad de dos compases, y para esto sólo hay un pulso fuerte — el primero, el resto se desliza a partir de ese primer tiempo, con la suavidad de un avión despegando. Qué es lo que sugiere esta imagen? Se espera que provoque en el lector, al probarlo en el piano, una fuerza unificada del brazo y del torso, para tocar la primera nota, y luego, sin soltar esta fuerza, se hacen las demás articulaciones con el antebrazo y la mano, bajo la cúpula de fuerza del jalón del brazo y junto con la actividad de su punto de apoyo — el torso.

Luego, sin que la tensión de un acento, pero con una intensidad emocional que sostiene la fuerza con suma atención, se tocan los dos siguientes compases igual que los dos primeros. Sólo aquí se da la intensidad que añaden el ritardando y el calderón, para avisar que algo electrificante va a pasar. Y en verdad sucede, con un *sforzando* dramático en el bajo *La*, que cede la forma rítmica al brazo izquierdo y al torso. Ahora, la misma frase de cuatro compases es completada por cuatro compases más, y otros, y otros y así sucesivamente, sin parar la actividad en el torso y en la primera palanca.

Los fines de las frases no deberían dejarse morir — deben proseguir. Los silencios en la música son lugares para captar la atención — no para relajar la fuerza y cortar la progresión rítmica. No hay nada más perjudicial para una ejecución musical, que dejar que una frase se muera al final. Los *ritardandi* son fundamentalmente efectivos cuando son tocados de tal forma que el público espera sin respirar lo que sigue. Sólo un ritardando debería ser exclusivo en su concepción, y éste es el del final de la obra. Únicamente un ritmo básico puede hacer un ritardando correctamente. Si uno siente el ritardando entre las articulaciones, y no como una extensión del ritmo de la frase, nunca podrá tener una cualidad emocional convincente.

La escala en *La* mayor del final, es una extensión del último acorde, y concluye la forma rítmica; no hay que sentir esta escala como algo agregado después del acorde. El acorde no puede terminar la composición hasta que acabe la frase, y la escala se desliza hasta el final de esa unidad de tiempo. La fuerza que tocó el acorde no se suelta, se usa para la escala también.

No hay diferencia entre los movimientos que se utilizan para los arpeggios y para las escalas. Sólo hay una variación en la curva de los movimientos; estos son menos amplios para la escala. Pero cuando los dedos han tenido un entrenamiento especializado, están tan fácilmente disponibles para una progresión diatónica, que se ven obligados a hacerse

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

cargo de parte de los controles de la distancia y la fuerza, asunto que no les corresponde legítimamente. Luego entonces se destruye todo el balance de actividad y la escala pierde la belleza de su cadencia y la facilidad de su producción. Trastadando el término "belleza de su cadencia" al campo sonoro significa el tipo de gradación en el uso de la dinámica que se obtiene cuando una fuerza traza la línea de la progresión, conduciendo al oído hacia adelante, inevitablemente.

En el origen de gran parte de la dificultad para tocar una escala, hay un enlace conciente de las teclas — un legato en el paso de un sonido a otro. En nuestra enseñanza tradicional, esto ha sido muy bien recalcado, pero no funciona para tocar con virtuosismo una escala, como funciona para los arpeggios: El análisis de la coordinación utilizada para tocar la escala final de este Estudio debería probar concluyentemente la diferencia en facilidad entre el paso que entrega la responsabilidad a las palancas más grandes, y el paso que implica la unión de las teclas con los dedos.

Para esta escala, y para los arpeggios del Estudio en Do menor Op. 25, No. 12, los brazos se columpian por el teclado. Sostienen su fuerza canalizada bajo el centro de la mano, de modo que este disponible para cada dedo todo el tiempo; y mantienen constantemente el control del nivel. Los dedos se vitalizan para recibir la fuerza iniciada en los brazos, transmitida y complementada por el antebrazo y la mano.

La mano es impulsada a la posición exactamente del mismo modo que fue descrito para los arpeggios, y no se intenta hacer legato alguno en el paso. Todo legato — la sensación de legato — está en el balanceo de la fuerza por el teclado. La curva para esta veloz escala debería ser tan fuerte como la del glissando; este movimiento es producido por el jalón y los ligeros giros del húmero, y el torso que agrega a su vez su ajuste para la distancia, más su firme sostén como punto de apoyo.

Hay que recordar la sensación del ritmo de la forma, y cuando ya se le sienta con fuerza, hay que probar la coordinación que hace posible tocar los compases 17 y 18, sin sentir mucha dificultad.

Ejemplo 8

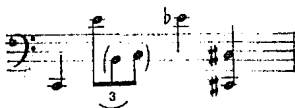
The image shows a musical score for Example 8, consisting of two systems of piano music. The top system is in treble clef and features a scale-like melody with fingerings (1-5) and dynamic markings (8va...). The bottom system is in bass clef and features accompaniment with triplets and dynamic markings (8va...). The score is written on a grand staff with a key signature of one flat (Bb).



La dificultad llega cuando se interrumpe la amplia línea del ritmo, por buscar la tecla de un modo erróneo. Cuando se hacen difíciles estos compases, es porque la *dirección* está involucrada: La dirección siempre tiene que estar bien cuando hay saltos y varias articulaciones. Estos dos compases deberían practicarse semanas seguidas y no hay que confiarse si todavía hay un uso incorrecto de la dirección en la progresión. Además, la fuerza siempre debe estar bien balanceada — tomar su posición — a favor de las articulaciones correctas, porque en caso contrario, habrá dificultades con la distancia. Una dirección incorrecta ocasiona dificultad con la distancia, y esta relacionada siempre con la posición de la fuerza, pero estos dos casos son dos cosas distintas.

*Dirección* significa distancia arriba-abajo por el teclado. Si la amplia línea de la progresión va por arriba del teclado, la fuerza no puede bajar para tomar algunas articulaciones intermedias que se encuentren bajo los primeros sonidos de la progresión. La dificultad para la mano izquierda está en el trespunto y en el acorde arpegiado en el compás 17. La línea de la progresión usa el Do, el Mi, el Mi bemol y la octava de Do sostenido.

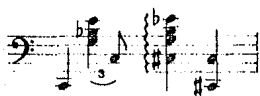
Ejemplo 9



El tempo es veloz. Para que sea más fácil el primer acorde del trespunto, la fuerza (el brazo) no debe balancearse muy abajo del teclado. Hay que tomar la posición sobre el acorde, y luego tratar de tocar el Do del trespunto (y después el Si, y el Do del mismo trespunto) con la extensión del antebrazo y el movimiento de rotación, más la distancia lateral que es cubierta por la mano, lanzada a su vez por el impulso del antebrazo. No hay que perder la sensación de que el acorde sigue estando disponible con la fuerza del brazo, porque la fuerza va a necesitar continuidad para ir del acorde del trespunto el Mi bemol del acorde arpegiado del cuarto tiempo. Al tomar la posición para el acorde del trespunto, hay que tener



## Ejemplo 9C



## Ejemplo 9D



Los patrones del acorde quebrado (para la mano derecha) proveen en gran cantidad de las dificultades más grandes en este Estudio. Los compases 17 y 18 usan el mismo patrón sonoro que se encuentra en los compases 9 y 10, pero el cambio de clave y los diferentes cambios interválicos exageran los movimientos implicados en el paso. Por lo tanto, ellos proporcionan una prueba mejor de que el logro al pasar es cuestión del manejo de la dinámica, y no de la unión de las teclas. Es por eso que debemos hacer un análisis detallado de los compases 17 y 18.

La digitación no es un problema vital en la mayoría de los casos — y por cierto nunca es causa primordial de frustración al querer lograr buenos resultados en un pasaje. Lo que destruye la facilidad es que siempre se quiere alcanzar la posición con los dedos, y no la selección específica de los dedos en sí. Aquí hay un ejemplo en donde la relación consiste en la secuencia de los dedos es un factor importante en la producción de la facilidad. Todo el estudio tiene un patrón que usa, lógicamente, la misma secuencia en los dedos 5, 2, 4, 1, excepto en la escala cromática, con sus notas introducidas, y en algunos otros pocos lugares.

No es provechoso cambiar de digitación en un patrón sonoro repetitivo, para evitar el pulgar en tecla negra, o por alguna otra razón que tenga relación con el toque legato. Con este patrón y la digitación 5, 2, 4, 1, es imposible ligar las teclas en el paso, por eso nos interesa comprobar que el toque legato de las teclas entre grupos consecutivos de notas, no es la base para producir lo que escuchamos como legato en un pasaje fluido. Más bien depende del modo en que usamos la dinámica. Aunque la secuencia en la digitación es un patrón de cuatro notas, no hay que perder de vista el hecho de que la música se desarrolla en grupos de seis notas, y también el metro (de acuerdo a algunas fuentes importantes) es *alla breve*, de modo que sólo hay dos pulsos por compás.

La *dirección*, es de nuevo, un factor muy importante. La amplia línea de la dirección arriba-abajo en el teclado, debe tener continuidad en el pasaje, al ir introduciendo las notas que están en dirección opuesta a esta línea. La velocidad de la progresión de la fuerza en la línea amplia está determinada siempre por la cantidad de notas que están entre los sonidos

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

que constituyen los puntos pivote para la mano, y por la distancia entre las teclas de estas notas introducidas. Dicho de otro modo, todo depende de que tanto pueda el brazo mantener la disponibilidad de su fuerza para las notas intermedias, antes de que se mueva a la siguiente posición en el teclado. Para que se pueda llevar a cabo el paso, recibe la ayuda de un ligero cambio en el balance: la dirección de la amplia línea de la progresión se ve favorecida por la colocación original para tocar las notas con una sola posición (formación de acorde en la palma).

Así comenzamos con una posición de acorde para las tres primeras notas, con la fuerza balanceada sobre el quinto dedos, tanto como sea posible, manteniendo el acceso a la segunda nota.

Ejemplo 10



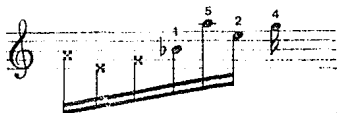
La dirección y la amplia línea del pasaje están asociadas con el pulgar en ascenso y con el meñique en descenso, para cuyo uso la mano es colocada en su nueva posición.

En este patrón sonoro, la distancia adentro-afuera es exagerada porque el pulgar toca una tecla negra. Las teclas negras están más alejadas del cuerpo, y la articulación central del pulgar en la muñeca está más lejos de las teclas. Así que la "palanca-lápiz" (el brazo) traza una curva algo cerrada para cubrir la distancia adentro-afuera. Este movimiento es prácticamente al tomar el *adentro*, debido a que el jalón de la palanca colabora en la producción de fuerza de loque, y por la flexión exagerada del antebrazo y la mano. Cuando se toca con el segundo dedo, hay una ligera pronación del movimiento de rotación, la cual cambia inmediatamente a una supinación para el cuarto dedo. Resumiendo, la ejecución de las tres primeras notas es compartida por el jalón del brazo, y el movimiento de rotación, y la flexión del antebrazo, la mano y los dedos.

La posición anterior del pulgar estaba a distancia de una octava del Si bemol del patrón que estamos viendo. Mientras se tocan las tres primeras notas, el pulgar se aduce comfortable y suavemente, sin tener la sensación de buscar su posición, porque produciría una especie de tirón mientras lo hace. La flexión del antebrazo es suficiente para producir una muñeca alta, y con la supinación del movimiento de rotación, el pulgar está sobre el Sol, aproximadamente, cuando realiza el paso.

El paso siempre es idéntico a los movimientos implicados, pero el grado — tamaño — del movimiento, varía. Al subir por el teclado la extensión del antebrazo y la supinación de la rotación lanzan la mano a la posición nueva. En este punto, los movimientos tienen que ser amplios para llevar al pulgar a la tecla que va a tocar.

Ejemplo 11



Para tomar el descenso de la tecla en el Si bemol, participan en gran parte el jalón del brazo, la extensión del antebrazo, y la supinación de la rotación. El pulgar es una prolongación de estos movimientos. La supinación es un milagro de eficiencia para colocar la mano en posición y que pueda tocar su nuevo grupo de notas. Con el paso del pulgar el Si bemol más agudo del compás, cesa el procedimiento ascendente, pero si se está sintiendo el metro *alla breve*, hay una fuerte impresión de avance en la fuerza hacia el La del segundo pulso.

Ejemplo 12



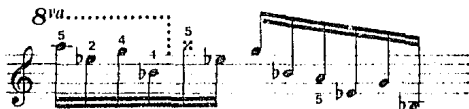
Se sentirá esta fuerte corriente si el brazo asume el descenso de la tecla de la primera nota del compás, y si se balancea para repetir un control similar en el La del segundo pulso. Inmediatamente, al tocar el La que está en medio del compás, el brazo avanza hacia el primer sonido del siguiente compás, y así sucesivamente. La primera palanca, a la vez que toma el control completo de los sonidos sobre los pulsos, mantiene su control de distancia y nivel entre los pulsos.

Cuando la amplia línea de la dirección baja por el teclado, la fuerza favorece el balance del pulgar para facilitar su paso, y el balance hacia el pulgar empieza instantáneamente cuando el La es tocado. Una vez más, si se mantiene la misma secuencia en la digitación y se enfatiza un legato, por medio de la unión real de las teclas, el paso será completamente

torpe, sino es que prácticamente imposible. El paso es fácil siempre si la fuerza viaja suavemente manteniendo el control de la colocación y del nivel, y si la mano es impulsada a su posición por las dos palancas más grandes. En este patrón, la muñeca puede facilitar mucho o arruinar el paso sencillo en su descenso por el teclado. La mano debería hacer lo posible para tomar la distancia lateral y compensar así la falta de disponibilidad del movimiento de rotación de bajada.

A menos que la muñeca esté realmente libre, el giro del húmero que levanta el codo, y ladea la mano hacia el pulgar, y la ligera flexión del antebrazo, más la pronación de la rotación, no podrá impulsar la mano a la posición. De todas formas es mucho más difícil enseñar el lanzamiento lateral de la mano derecha descendiendo que ascendiendo.

Ejemplo 13



El arpeggio quebrado hacia abajo, en el compás 17, nos da un patrón excelente para descubrir lo importante que es el hecho de que la mano sea impulsada a su posición. El brazo, el antebrazo (flexión y rotación) y la mano, llevan el quinto dedo a su posición. El descenso de la tecla para el La (marcado con un asterisco) es producido por el jalón del brazo, la flexión del antebrazo y la mano, la pronación de la rotación y la vitalización del quinto dedo: La flexión del antebrazo hace posible la flexión de la mano. El movimiento de rotación juega un papel muy importante en la nivelación de la mano para tocar en su posición nueva.

Si estos detalles son calculados exactamente con el movimiento del brazo, y si éste mantiene su control de la distancia y el nivel, no habrá ninguna ruptura en el legato, cuando la mano es trasladada a su posición nueva. El pasaje entero fluirá suave y fácilmente, pero si los dedos tratan de buscar las teclas y luego las quieren ir uniendo, es muy difícil.

Tocar la escala cromática y sus notas introducidas en los compases 5 al 8, es difícil cuando se hace nota por nota y cuando el movimiento de rotación es demasiado grande. Un procedimiento de nota por nota equivale a un nuevo inicio de fuerza para cada nota; esto crea una audición de nota por nota. Los dedos que hacen demasiadas cosas y un movimiento de rotación demasiado amplio, ocasiona un resultado equivocado: El oído escucha fundamentalmente cada sonido, en vez de escuchar hacia la conclusión del

discurso musical, siempre hacia adelante. Para ilustrar el término "hacia adelante" haga un glissando. El destino de un glissando es tan dominante que fuerza al oído no tiene la tentación de escuchar cada una de las notas, sino que avanza igual que la fuerza de principio a fin, tocando las notas intermedias sobre la marcha.

El remedio contra la ejecución de nota por nota en cualquier pasaje es enfatizar el ritmo básico, que se relaciona directamente con el discurso musical como una unidad. Hay que establecerlo con vigor, y dejar que el carácter de la música corra a través de su oído y de su cuerpo, y luego, proceda a tocar una escala cromática, usando la digitación adecuada para tocar todas las notas del patrón. Haga música con esta escala llevando su curso de principio a fin como parte del ritmo dramático del bajo. Trace una línea con la palanca-lápiz que vaya a través de todas las notas, con una fuerte sensación de progresión hacia la conclusión de la frase de cuatro compases. Entonces introduzca las notas que están intercaladas en la escala.

Ejemplo 14



La fuerza favorece la línea de la escala de modo que sus notas pueden fluir con facilidad, como si no hubiera más notas que tocar; pero la fuerza no se aplica totalmente al quinto, cuarto y tercer dedos para que no tenga que cambiar su balance y estar disponible para el segundo dedo y el pulgar. Si el movimiento de rotación es demasiado grande, se pierde el equilibrio, ocasionaría una interrupción en la escala, un toque de nota por nota y dificultad para la velocidad.

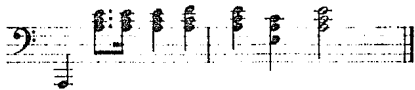
Con la fuerza balanceada sobre el cuarto dedo, aproximadamente, se toca la escala con el jalón del brazo, la flexión del antebrazo y con la mano y los dedos responsabilizándose del descenso de la tecla y edificando la fuerza de toque. El movimiento de rotación coloca al quinto dedo en sus diversas posiciones y también proporciona una pequeña cantidad de la distancia vertical para las notas intercaladas; los dedos cumplen con el resto. Hay que establecer la sensación de progresión con la escala, e ir introduciendo sobre la marcha las otras notas. Si hay dificultad para empezar el arpeggio al final de pasaje cromático, lo más probable es que haya sido empleado un control incorrecto de la distancia y de la dirección.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## Perfeccionando los Estudios de Chopin

Siempre existe la posibilidad de que haya una distancia defectuosa — los dedos tratando de ayudar, sacando de balance a toda la coordinación. Dirección defectuosa significa que la fuerza continua avanzando hacia abajo por el teclado, un poquito más lejos antes de que se efectúe el giro en el cambio de dirección. Pero la dificultad principal en este Estudio es creada por la actividad excesiva de los dedos: al reverso de la moneda será una cantidad insuficiente de control de las dos palancas más grandes<sup>21</sup>.

Ejemplo 15



Algo que ayuda muchísimo a establecer un ritmo en este Estudio, es tocar la parte de la mano izquierda con las dos manos. Esto capta de algún modo toda la atención del pianista, y establece un balance entre los brazos. El empezar con un esbozo ayuda a

21 Consideramos oportuno que esto es el momento para mostrar otra vez en detalle el modo de establecer un ritmo básico. Para esto, fué conveniente utilizar un trozo de dos compases, para poder mostrar los procedimientos que deben ser empleados en el aprendizaje del Estudio, como una forma musical continua e ininterrumpida. La única excepción en dicho procedimiento dentro de la enseñanza de Abby Whiteside era la recomendación de que para establecer un ritmo básico activo, los dos primeros compases deben ser tocados una y otra vez sin detenerse, utilizando diversas formas de esbozo, antes de tocar el resto de la composición.

Este Estudio es otro ejemplo de una obra en donde la forma es presentada con claridad en una mano, mientras que la otra tiene muchas dificultades, esto es muy común en todos los Estudios. Aún los estudiantes muy talentosos, durante el aprendizaje de los estudios, se dedican a prodigar todo su cuidado para resolver los problemas de la mano en dificultades, descuidando la mano que lleva el discurso musical más importante. Como resultado, y muy común en las salas de concierto, se escucha una mano tocando brillantemente, mientras que la otra parece insensible y prosaica. Se resolvieron los problemas técnicos, pero se perdió la música.

Abby Whiteside dice "... Hay que establecer un ritmo básico vigorosamente, dejando que el carácter de la música fluya a través del oído y del cuerpo ...". Estos no son dos actividades separadas. Su experiencia como maestra la llevó a la convicción de que el cuerpo coordina de una modo diferente cuando participan las emociones y cuando no. Y como el objetivo final es, obviamente, lograr una exposición tan irresistible como sea posible, la práctica irá más al grano, y sería más efectiva si involucrara las emociones siempre.

Dejar que la música fluya por el oído y por el cuerpo implica conocer el sonido de la música. Es el comienzo de este ensayo trató tanto con aquello que dudó a su excelente oído podrían trasladar los símbolos impresos en la página a sonido, como con aquellos que tenían que trabajar más duro para conseguirlo. Sin embargo, aún antes de que la música sea conocida a fondo, se puede establecer un ritmo fácilmente, convirtiendo la mano izquierda en el punto de partida. Al instaurar una posición balanceada en los huesos ilíacos, permitimos que la música siga su curso a través del oído respondiendo a la imagen auditiva con un balanceo. Al principio, es bueno balancearse exageradamente; y conforme va impregnando todo el carácter, se va disminuyendo el balanceo hasta que, en algunos casos, sea casi imperceptible a la vista. En resumen, uno nunca debería empezar a tocar hasta que fluya un ritmo a través de nuestros oídos y del cuerpo, como si fuera un motor encendido. (Editores)



establecer un conocimiento de toda la forma. Conforme uno continua esbozando repetidamente, las notas omitidas se van introduciendo gradualmente, para que la forma total sea preservada por sobre todas las cosas, con una fuerte sensación de impulso, mientras va tomando forma, poco a poco, la ejecución.

Ejemplo 15A

Ejemplo 15B

Ejemplo 15C

Luego se añaden algunas notas de la escala (en octavas, tal vez).

Ejemplo 16



## Bosquejo para trabajar los Estudios de Chopin.

### INTRODUCCION GENERAL

La ejecución incluye:

- (1) La imagen auditiva de la música.
- (2) Las acciones físicas para producir sonido.
- (3) Las acciones físicas para producir el ritmo de la forma (una secuencia de frase a frase) y el ritmo del metro (una secuencia de nota por nota).
- (4) Las acciones físicas que expresan la reacción emocional de la música.

Una ejecución ideal supone :

- (1) Una imagen auditiva perfecta — alinación absoluta.
- (2) Ideas creativas.
- (3) El ritmo de la forma asociado con todas las acciones físicas para la producción del sonido.
- (4) La emoción expresada a través de las acciones que participan en la producción del ritmo de la forma — no la producción del ritmo métrico.

Este análisis se ocupará de los aspectos físicos de la ejecución de los Estudios: las acciones involucradas en el control de la distancia, en la producción del sonido y del ritmo, y en la expresión de la emoción.

Puede haber dos causas para que este trabajo no sea bien comprendido: Que los aspectos del análisis no sean lo suficientemente claros, o que el lector tenga hábitos arraigados que condicionan tanto sus hábitos para escuchar, como sus propias ideas sobre la manera de tocar su instrumento, y por lo tanto, no puede entender del todo las imágenes verbales para ser motivado hacia la acción física correcta. No se puede borrar a voluntad los hábitos ya establecidos, y éstos retardan muchísimo la adquisición de los hábitos nuevos.

La causa de que un pasaje difícil continúe siendo difícil, son los hábitos defectuosos en la producción del sonido. La dificultad desaparece en el instante en que se hace la coordinación correcta y eficiente. Pero hasta que no se tenga la verdadera *sensación* de la solución correcta, no habrá modo de darse cuenta de lo que está bien y de lo que está mal.

Por ejemplo, vamos a tomar un hábito de los muchos que pueden bloquear la comprensión de los elementos de una ejecución ideal: La combinación de oído absoluto y, sobre todo, de una técnica que produce sonidos aislados, creará una audición de nota por nota. El oído pondrá atención en la altura de cada sonido conforme es producido. Este hábito aniquila para siempre la capacidad de hacer una frase digna de elogio. Es semejante

a la narración de un cuento, es donde se enfatizan tanto las palabras irrelevantes, como las importantes.

El único que he encontrado contra este hábito de escuchar nota por nota, es establecer los hábitos físicos para producir un ritmo de frase a frase. Esto mantendrá ocupada la atención durante un buen rato.

Por desgracia, un análisis escrito trata primero un ingrediente, y luego otro, aunque el propósito principal de éste es el darse cuenta de la coordinación completa del cuerpo como instrumento para crear música. No hay que perder de vista el hecho de que un control aislado es un obstáculo, y no una ventaja para la ejecución misma. Sólo el ritmo de la forma puede abarcar todo el mecanismo.

Cada Estudio da realce a sólo un aspecto del mecanismo técnico; cada Estudio maneja el mecanismo completo todo el tiempo. De un Estudio a otro, el patrón cambia, como cuando se hace girar un caleidoscopio y aparece un diseño nuevo, pero los ingredientes siguen siendo los mismos.

Un ingrediente muy especial es la proyección de la reacción emocional a la música. Una ejecución sin ésta, carece de valor. Toda la musculatura se transforma cuando participan las emociones. La práctica rutinaria y mecánica excluye este elemento emocional. La práctica perfecciona únicamente los elementos que usa. Por qué no practicar constantemente con todas las herramientas necesarias para una ejecución atractiva? Ninguna otra práctica es la adecuada para desarrollar toda la capacidad potencial del ejecutante, y la práctica rutinaria equilibra con mucha facilidad las probabilidades en contra de una ejecución atractiva.

La práctica coherente, con todas las herramientas necesarias para una ejecución viva significa una cosa: La proyección de emoción (es decir, las acciones que la expresan) debe estar dirigida por el ritmo de la forma.

Si el único factor que puede encender la mecha para una coordinación completa de los mecanismos necesarios es el ritmo de la forma, y si también se puede canalizar la proyección emocional, entonces el principal requisito para el entretenimiento de todo ejecutante es la instalación de este ritmo de la forma.

Si el ritmo de la forma, cuya acción tiene que ver con la conexión de las frases, sólo quedan las acciones propias de los detalles. Si la proyección emocional está ligada exclusivamente a las acciones que producen los detalles, entonces éstos serán más importantes que la expresión de una idea musical coherente. Sería como narrar un cuento modificando mucho los párrafos, crearía confusión.

## **Bosquejo para Trabajar los Estudios de Chopin**

Lo característico de la ejecución inadecuada es la intensidad emocional expresada en los detalles (el ritmo métrico), dándoles prioridad sobre el flujo de ideas (el ritmo de la forma).

Tocar todos los Estudios a nivel profesional de velocidad y brillantez, implica las acciones físicas que producen y controlan :

### **I. El ritmo.**

a) El ritmo de la forma — la reacción expresada con el ritmo de la forma.

b) El ritmo métrico — el contacto con todos los sonidos.

### **II. Cualquier distancia — horizontal, vertical, adentro-afuera.**

### **III. La fuerza para el sonido.**

Aún si fuera posible dar todos los detalles de las acciones para llevar a cabo una ejecución afortunada, sería insensato tratar de hacerlo. El análisis más efectivo es el que realiza la actividad que inicia los controles que aseguran el uso de todos los recursos necesarios para una ejecución ideal y así, establecer una realización tanto simple como integrada.

De ahora en adelante, para mayor claridad, la palabra ritmo equivaldrá al ritmo de la forma; el ritmo del metro será llamado como tal.

## **I EL RITMO.**

### **A. Sus atributos son:**

1.- Un **Destino** — La conclusión de la idea musical. La demostración física más sencilla es el glissando. En los Estudios, el fin de cada Estudio es su destino. Los medios para llegar a su destino son: una progresión de frase a frase, y no de nota por nota.

2.- La **Continuidad** en el movimiento hacia su destino — como el movimiento en una película en cámara lenta — es el alma del ritmo. Esta continuidad se refiere a lo que hace el pianista entre cada ataque a las teclas.

B. Los movimientos que **implementan** un ritmo, son iniciados y también aumentados, por el torso.

Los movimientos que **expresan** emoción inician su acción en el torso, y son transferidos por el brazo al mecanismo de ejecución.

## **Herramientas para Crear un Ritmo — el Brazo Más el Torso**

Todos los músculos ejercen su fuerza a través de la estructura ósea del cuerpo

La fuerza del brazo depende del torso, el cual actúa como punto de apoyo.

El brazo está unido al torso por medio de una articulación circular que permite continuidad en el movimiento y en cualquier dirección.

El torso está equilibrado sobre los huesos ilíacos, apoyados en el banquillo del piano ; la fuerza de sus músculos actúa contra la resistencia del asiento. La continuidad es el movimiento del torso es posible a través del cambio en el apoyo de un hueso ilíaco al otro.

## *Bosquejo para Trabajar los Estudios de Chopin*

### *El Brazo*

A menos que el brazo tenga una participación positiva en la producción de todos los sonidos, no hay oportunidad para que el ritmo influya en la dinámica de la producción del sonido. Sin la presencia de un ritmo básico, y con su fuerza continua que produce sonido, no es posible usar la dinámica con la gradación sutil necesaria para crear una exposición musical de increíble belleza, como la que logra un gran artista.

Ahora imagine que el brazo es un telescopio de tres partes, para poder centrar la atención en la actividad y en los controles del brazo, coloque la mano con la palma hacia abajo sobre el hombro, e imagine el antebrazo y la mano encajados en el brazo, de manera que sólo quede la parte más larga. Coloque la punta de la parte más larga — el codo — sobre la mesa (a una altura que no provoque una posición tensa) y trata la superficie de la mesa como si fuera el teclado. Esta superficie será el equivalente al nivel del fondo de la tecla. El sonido se produce justo antes de llegar al fondo de la tecla, y por eso, se puede usar el nivel del fondo de la tecla para liberar toda la fuerza, pues es ahí en donde se define la resistencia a la aplicación de la fuerza, dándonos así garantía plena de que no continuamos oprimiendo la tecla con la fuerza que utilizamos. Una de dos: o se mueve al siguiente sonido uniformemente, como una película de cámara lenta, o, como cuando produce velocidad, (en un glissando, por ejemplo) y queda suspendido en el aire, sobre la tecla, sólo con la fuerza mínima para evitar que suba (como un colibrí que flota en el aire).

Ahora, con el codo sobre la mesa, haga diferentes tipos de figuras sin romper la línea del procedimiento; hay que mantener contacto con la superficie de la mesa constantemente, o sea, con el nivel de producción del sonido.

Una mano bien entrenada es un obstáculo increíblemente persistente para obtener una sensación física definida de los controles provenientes del brazo. Cuando se desean hábitos nuevos para la ejecución, la imaginación es una gran ayuda. Use la imaginación para impedir la actividad de la mano y así poder enfatizar la actividad del brazo.

La imagen del brazo-telescopio deja un solo segmento del brazo. Bueno, ahora imagine que los dedos aparecen al final de esta palanca. El contacto con la mesa producirá una línea para cada dedo, conforme el codo se desliza suavemente hacia su destino. Este movimiento hacia un destino, puede avanzar como una burbuja — tocando la mesa, girando, volviéndola a tocar y — cada vez que hace contacto, deja cinco huellitas al vuelo, sin detenerse. Las cinco marquitas serán cinco teclas hundidas, cinco sonidos producidos cuando las yemas de los dedos tocan el fondo de la tecla.

Si el ritmo llega a ser el elemento más importante en el mecanismo de la ejecución, dará por resultado la actividad del brazo, productor del sonido, con un fuerte sentido de

continuidad. La continuidad, actividad constante del brazo, no es producida por la acción, tan simple y restringida, que puede hacer una articulación tipo bisagra. La continuidad implica infinidad de giros, como los que hacen los ojos al observar un área (en toda su extensión). Tomar conciencia de estos giros del húmero en la articulación del hombro implica comprender con claridad en donde está la mayor parte de actividad que produce un ritmo al tocar. Examine estos giros mientras el brazo está haciendo una variedad de patrones sobre la mesa.

### *El Torso*

El torso es el punto de apoyo de la fuerza del brazo. Expresa el carácter de la música creada por la reacción emocional a la misma.

El torso, al funcionar como punto de apoyo para la actividad del brazo, es tomado en cuenta sólo para asegurar que poseo un buen equilibrio sobre los huesos ilíacos en el banquillo. Este equilibrio contribuye al movimiento constante del brazo (movimiento complementario y de avance). Uno puede imaginar un torso bien asentado e inmóvil mientras toca el brazo, pero no se ve tal cosa cuando está tocando un gran artista. En vez de eso, en el movimiento en que la imagen auditiva ordena la acción para producir sonido, el torso se vuelve libre, como una corriente eléctrica encendida — como fue encendida de verdad — una corriente de emoción.

Un torso bien balanceado no sólo combina la fuerza de los controles iniciados por el brazo, sino que también es un eficiente economizador de energía. Para conseguir un torso bien balanceado, siéntese en el piso en flor de loto. El peso del torso se balancea de inmediato sobre los ilíacos, y los muslos están libres de presión. ¡ al estar sentado, el torso no está bien equilibrado sobre los ilíacos, se ejerce presión sobre los muslos. Esta presión significa que el torso está fuera de balance, y que sólo la energía muscular lo mantiene erecto. La energía muscular debería ser conservada para la actividad productora del sonido, y debería ser usada lo menos posible para mantener la estructura ósea equilibrada y erecta.

Con respecto a la expresión de la emoción, el torso es el salvavidas del ritmo. Las acciones que expresan emoción (gestos corporales como se les conoce comúnmente) pueden ser, y frecuentemente son, el factor decisivo que o bien ayuda al ejecutante a crear una comprensión aguda de la composición, o, por el contrario, desvirtua su estructura enfatizando los detalles. Para entender qué tan importante son las acciones físicas para determinar la calidad del ejecutante — al crear un estado de ánimo — trate de sentir un adagio mientras se baile un alegre vals. No se puede. Los movimientos físicos del vals determinarán el carácter.



## **Bosquejo para Trabajar los Estudios de Chopin**

Son dos los ritmos que trabajan para crear una composición: el ritmo de la forma y el ritmo del metro. En una ejecución deben participar los dos ritmos. Las acciones que expresan emoción darán el equilibrio en la importancia de un ritmo, al otro. Habrá exageraciones, ya sea con las acciones de articulación, o con las acciones relacionadas con la producción de la forma. Si las acciones de articulación cobran una emoción importante, se llenará la ejecución de muchas explosiones. Y si las acciones que producen la forma son emocionalmente importantes, la ejecución puede desarrollarse con naturalidad y gracia, asegurando una ejecución que atiende a las ideas musicales, y no a los detalles exagerados.

El torso no puede producir las acciones que toman el descenso de la tecla. Las acciones de articulación que producen el ritmo del metro, pero puede y debe producir las acciones que recalcan el desarrollo de ideas, el ritmo de la forma, y las acciones para expresar emoción con el ritmo de la forma. Estas, que proyectan la expresión emocional, pueden ser pequeñas o extremadamente grandes. Son tan variadas como las personalidades que las producen. El torso se balanceará, serpenteará, saltará arriba-abajo, o tendrá la firme intensión de "llevar las riendas", por así decirlo. No importa qué acciones sean usadas; lo que realmente importa es que el torso haga algo que dé rienda suelta a la reacción emocional a la música. El torso debe colaborar en la creación del ritmo de la forma, intensificando la continuidad basada en la relación de las ideas musicales, para evitar así, tanto la audición como la ejecución nota por nota.

Por la manera en que se trata un ritmo, se determina la calidad de una ejecución.

### **II. LA DISTANCIA.**

La manera en que se controla la distancia (la búsqueda de la tecla), determina la facilidad para tocar. Si un pasaje se siente difícil, las probabilidades de un ciento por ciento de que los dedos, y no el brazo, están controlando la distancia. La acción de encontrar las teclas hecha, por necesidad, a andar todo el mecanismo de ejecución, el cual produce los sonidos en respuesta a una imagen auditiva. El virtuosismo al tocar involucra necesariamente todo movimiento posible que opera para cubrir la distancia horizontal, vertical y adentro-afuera.

Si la acción inicial para encontrar la tecla, está en el centro de radio de actividad del brazo, puede envolver automáticamente todas las posibilidades de movimiento de todas las palancas.

El movimiento del torso siempre está relacionado con la distancia horizontal, pero, desde que la actividad del torso está relacionada con un área del teclado, más que con cualquier tecla, su acción no está incluida entre los controles para la distancia. Como sea, a menos que el torso tome una parte activa en el alcance de la distancia horizontal, habrá

dificultad con la velocidad, y con la precisión en distancias horizontales amplias. Así que hay, por así decirlo, un segundo centro de actividad (segundo para el brazo) para la distancia horizontal — el torso.

**A. El Brazo :**

- 1) Se mueve en cualquier dirección por medio del giro del húmero en la articulación circular del hombro.
- 2) Puede controlar el movimiento vertical jalando en dirección al torso.
- 3) Ajusta al antebrazo, por medio de un giro, para movimiento en cualquier plano vertical u horizontal.

**B. El Antebrazo** posee dos tipos de movimiento :

- 1) Flexión y extensión, en un plano a través de la articulación de bisagra del codo (acción alternada).
- 2) Rotación — torcer (pronar) y destorcer (supinar).

Tanto la rotación como la extensión, pueden tomar la acción vertical<sup>22</sup> que hunde la tecla — toma el descenso de la tecla. La flexión, la extensión y la rotación, pueden cubrir también la distancia horizontal.

**C. La Mano** se mueve en todas direcciones :

- 1) Puede tomar el movimiento vertical como el del descenso de la tecla.
- 2) Se mueve lateralmente para la distancia horizontal.
- 3) Puede cubrir la distancia adentro-afuera, por medio de la flexión y la extensión.

**D. Los Dedos** se mueven en todas direcciones :

- 1) La flexión se usa para producir el movimiento vertical del descenso de la tecla.
- 2) La flexión y la extensión comparten la función de alcance de la distancia adentro-afuera.
- 3) Los movimientos laterales forman el espaciamiento para la formación de acordes — distancia horizontal.

**E. El Pulgar** se mueve libremente en cualquier dirección :

- 1) Porque su movimiento más grande nace de la articulación de la muñeca, y esta articulación esta a cuatro pulgadas en promedio (10 cm) más abajo de la primera articulación del dedo índice, su alcance para la distancia adentro-afuera, es pequeño.
- 2) Por medio de la abducción y de la aducción<sup>23</sup>, su alcance de la distancia horizontal es amplio, en comparación con los demás dedos.

---

22 Ver páginas 23 y 33.

23 Abducción: movimiento de separación de un órgano de su plano medio o sagital.

Aducción: lo contrario.

### **Bosquejo para Trabajar los Estudios de Chopin**

3) Puede tomar el movimiento vertical del descenso de la tecla.

En resumen, los controles de la distancia son:

**El brazo** : vertical, horizontal, adentro-afuera.

**El Antebrazo** : vertical y horizontal.

**La Mano** : vertical, horizontal, adentro-afuera.

**Los Dedos** : vertical, horizontal, adentro-afuera.

**El Pulgar** : vertical, horizontal, adentro-afuera.

#### **Combinaciones importantes para cubrir la distancia.**

1.- Distancia Horizontal :

- Para saltos grandes: el brazo gira, el antebrazo se extiende y se flexiona.
- Para cubrir arpeggios y escalas: el brazo gira; el antebrazo se flexiona y se extiende; la mano, los dedos y el pulgar, se mueven lateralmente.

2.- Distancia Vertical para el Descenso de la Tecla:

El brazo jala; el antebrazo se extiende y se flexiona (esto último permite la flexión de la mano); la mano y los dedos se flexionan; el pulgar se aduce.

3.- Distancia Adentro-Afuera:

- Adentro: el brazo jala; el antebrazo y la mano se flexionan.
- Afuera: el brazo se mueve hacia el teclado; el antebrazo y la mano se extienden.

### **III. LA FUERZA**

Observe el uso de la fuerza del brazo en la vida diaria. Note que las operaciones más delicadas involucran un control alerta del movimiento con el brazo entero; esta fuerza depende para su eficiencia de su punto de apoyo, o sea, del torso. Esto debería ayudar a probar que es incorrecto creer que los dedos, usados de manera independiente, producen una gran sutileza en el control, mejor que la que pueda producir el brazo.

La fuerza es generada por la contracción de los músculos.

Los huesos ofrecen la fuerza resistente que hace efectiva la acción muscular.

El sonido es producido a través de un movimiento vertical de la tecla.

Un movimiento descendente articula el sonido.

Cada palanca del brazo posee la capacidad para un movimiento descendente. El antebrazo posee dos movimientos descendentes: extensión y rotación.

La articulación del sonido depende del control de la distancia — encontrar la tecla. El control en el centro del radio de actividad, la articulación del hombro, es una ventaja indispensable para la precisión con velocidad.

El ritmo depende del modo de producción del sonido: la continuidad del movimiento del brazo es un elemento indispensable.

El producir sonidos sucesivos con la máxima sensibilidad en gradación de la dinámica depende de un movimiento grande que produzca los sonidos sucesivos. El ritmo de la forma es esencial para el tipo de control que requiere la gradación sutil en la dinámica.

La coordinación de estos atributo, indispensable para la ejecución, consiste en activar el brazo antes que nada, para poder producir el sonido imaginado.

El secreto de una técnica adecuada para el virtuosismo radica en la habilidad de usar parte de la fuerza del brazo para todos los sonidos, todo el tiempo.

Para entender y realizar la manera en que se distribuye la fuerza, conviene considerar el fondo de la tecla como el nivel en donde es producido el sonido, aunque de hecho se produce justo antes de llegar al fondo de la tecla. El brazo participa en la producción del sonido, gracias a que calcula consistente y continuamente el nivel del fondo de la tecla.

Para completar el movimiento del brazo en la producción del sonido se requiere de cierto tipo de movimiento de las otras palancas, localizado entre el brazo y el fondo de la tecla. La regulación perfecta de estos movimientos es indispensable para que se de una acción coordinada en todo el mecanismo productor del sonido. La regulación coordinada del uso de la fuerza, actua siempre del centro a la periferia, y dicha coordinación es el prerequisite para una ejecución ideal — tocando los Estudios, o digamos, saltando la garrocha.

Para tocar un acorde de cinco sonidos<sup>24</sup> *fortissimo* con el brazo controlando la fuerza y al descenso de la tecla, participa el mecanismo completa, pero no involucra el arte de regular el uso de todas las palancas. Uno de los atributos naturales y automáticos del ajuste para tocar un acorde, es el de poder igualar la longitud de los cinco dedos cuando están bajo la palma. Los sonidos deben ser simultáneos — una palanca baja los cinco dedos — así como el mango de un rastrillo controla los dientes, pues están unidos a una barra y tienen el mismo largo. La mano es como una barra y los dedos (dientes) son igualados en longitud para poder tener un movimiento armonioso, controlado por una palanca.

Ahora, toque este acorde pentáfono tan fuerte como sea posible, y podra ver lo bien que resisten los huesos de los dedos a esta aplicación de fuerza. Entonces, toque los mismos sonidos consecutivamente, rasgando al acorde con velocidad y fuerza, jalando el brazo hacia el torso; en esta operación hay una relación entre el brazo, el antebrazo y los dedos, que debería utilizarse en toda ejecución. En cuanto a la proporción de movimiento de las diferentes palancas, se ajustará de acuerdo al Estudio que se vaya a practicar, pero

---

24 Abby Whiteside se refiere al cluster Do, Re, Mi, Fa, Sol

### ***Bosquejo para Trabajar los Estudios de Chopin***

no debe desviarse del control central para encontrar la tecla y para producir fuerza para tocar.

Como sea, cuando los hábitos para la producción del sonido han sido situados en el antebrazo, en la mano y en los dedos, es probable que los fortísimos no estén siendo producidos por la fuerza del brazo. Y, ***hasta que haya un control absoluto del brazo para el descenso de la tecla, habrá un control total del brazo de la fuerza al tocar.*** En tal caso, no se puede llevar a cabo ninguna secuencia de eventos — como la coordinación desde el brazo de las diferentes palancas para la producción del sonido. En este simple hecho reside la posibilidad de éxito o fracaso en la ejecución de los Estudios.

Desafortunadamente, no existe un modo fácil de darse cuenta de este control. Para esto, es necesario una gran toma de conciencia de dicha actividad, una buena imaginación, hacer la transferencia de la sensación de un simple hecho — como cuando se baja una ventana atorada — al teclado, más las repeticiones constantes del acorde para asegurarse que los hábitos de producción permiten que el brazo ejercite correctamente su papel como centro de los controles, y así, controlar a voluntad el descenso de la tecla y la fuerza al tocar.

Cuando el brazo está controlando el descenso de la tecla y la fuerza al tocar el acorde fortísimo, es sencillo rasgar el acorde de tal manera que las notas suenen en una secuencia rápida sin ser simultáneos.

#### ***Procedimiento para el Acorde Rasgado (ff)***

Rasgar en movimiento contrario — del pulgar al quinto dedo.

Rasgar en movimiento contrario — del quinto dedo al pulgar.

Rasgar en movimiento paralelo — hacia arriba.

Rasgar en movimiento paralelo — hacia abajo. (ambas manos)

Para obtener una mayor eficacia en el uso del acorde rasgado como modelo para la coordinación de pasajes brillantes, es esencial que el brazo calcule el nivel del sonido, así como lo hizo para el acorde fortísimo, cuando todas las palancas estaban posición fija. Esto significa que no hay una presión hacia abajo activa, ni con el antebrazo, ni con la mano; las dos se sienten ligeras, como si se levantaran mientras el brazo está bajando. Esto significa también que no se usa una rotación exagerada en el rasgueo del pulgar al quinto dedo.

Los beneficios del uso de este procedimiento son:

## Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos

1) Rasgar un acorde con gran facilidad y brillantes, libera tanta fuerza con el jalón del brazo, que el movimiento de las otras palancas es apenas perceptible. Sólo se siente el movimiento del jalón; un fuerte jalón toca los cinco sonidos.

2) La fuerza de este jalón es usada en el fondo del descenso de la tecla (en el nivel del fondo de la tecla).

3) El brazo se siente como una pieza, un solo hueso, digamos, del hombro a la yema del dedo en el movimiento en que es usada la fuerza contra la resistencia de la tecla.

4) Este jalón con el brazo, usa automáticamente una coordinación maestra — la mano no llega al fondo de la tecla antes que el jalón del brazo.

5) Pese al hecho de que hay variación en el movimiento del antebrazo, de la mano, y de los dedos para los diversos rasgueros, *no hay cambio en el predominio de la sensación de que un movimiento, el jalón produce los cinco sonidos.*

6) Los dedos no se sienten listos para una acción aislada e independiente, sino que sienten el ajuste utilizado para el toque del acorde — una acción concertada; una sensación cómoda en el primer nudillo.

7) Cuando se usan los dos brazos en movimiento paralelo, desaparece la exageración en el uso del movimiento rotatorio; y esta es una evidencia pertinente de que los hábitos mejor adaptados para fomentar el desarrollo de la sensibilidad rítmica, son los hábitos que fomentan la sensación de los dos brazos actuando como una unidad, y no los hábitos que fomenten la sensación de tener dos brazos que actúan de modo separado.

### *La Coordinación del Acorde Rasgado para Tocar Largo y Forte*

La coordinación del acorde rasgado también se usa para tocar *largo y forte*. La mejor ilustración de lo que sucede es la película en cámara lenta. El movimiento de una liebre corriendo a velocidad normal, se observa como una serie de saltos. Si se alenta la acción, en vez de ver saltos, se ve la continuidad más bella y fluida de un movimiento lento y gracioso.

Lo esencial que hay que tener presente es: Aunque el tempo cambie de *presto a largo*, el movimiento *puede y debe* ser el mismo. La relación en los movimientos de las palancas, en donde están los controles, es la misma. Esto es válido si uno cree que es conveniente cultivar los hábitos necesarios para la velocidad, en vez de cultivar los que interfieren con la misma. Lo que se necesita para la velocidad es la integración, no la independencia en el movimiento de las palancas del brazo.

Pasar horas cultivando la independencia en el movimiento, da como resultado la formación de hábitos que no están adaptados para la velocidad.

### **Bosquejo para Trabajar los Estudios de Chopin**

En cámara lenta vemos todos los movimientos que se usan también para la velocidad. Cuales son? Involucran:

- 1) El brazo
- 2) El antebrazo
- 3) La mano
- 4) Los dedos

Recuerde la imagen del rastrillo. El brazo es el mango. El mango hace un movimiento lento de rastrilleo, lo suficientemente lento como para coger cinco montoncitos de pasto separados. El contacto con la tierra (el fondo de la tecla) es hecho para el primer montoncito de pasto, y el resto del movimiento de rastrilleo (el jalón) mantiene contacto con la tierra, y recoge en su trayecto, el resto de los montoncitos (Re, Mi, Fa, Sol). Recuerde que no los puede levantar hasta que no llegue a donde están. Existe un espacio entre los montoncitos, pero no tanto como para que un rastrillo — un jalón — pueda cubrir la distancia. Note que con el jalón largo y lento del mango, el brazo se balancea hacia atrás. El codo (el brazo en otras palabras) es elevado en cualquier dirección facilitando el jalón.

Todos los problemas de coordinación se multiplican el momento en que la distancia horizontal es pequeña (la distancia entre las teclas consecutivas), y la unidad de tiempo entre los sonidos es grande (**Largo**).

Existe una razón para la cual la velocidad provoca el aplauso entusiasta del público, mientras que las ejecuciones **Largo**, sólo producen aburrimiento. El auditorio es capturado por la impaciencia de escuchar el fin de la frase, un anticipo de lo que está por venir. La anticipación es creada por el modo en que son utilizados los matices rítmicos, y la sutileza en que la dinámica en las notas por grados conjuntos.

Sólo un ritmo puede producir esta sutileza, y solo la continuidad en el movimiento puede producir un ritmo. Esta continuidad es posible solamente con el brazo.

El brazo nunca hace contacto directo con el teclado. Cuando tiene el control completo del descenso de la tecla y de la fuerza al tocar, el antebrazo, la mano y los dedos sirven como una extensión ósea activa del brazo.

El gran problema para el virtuosismo y para la proyección de belleza en la ejecución, es que el brazo esté a cargo del control positivo de la distancia, y de la fuerza, junto con el brazo, la mano y los dedos extendiendo este control por medio de los movimientos que participan en la cobertura de la distancia, y en la liberación de fuerza al tocar; este problema es mucho más agudo en la ejecución lenta.

Todo movimiento del brazo es hecho por el giro de la cabeza del húmero en la articulación del hombro. Estamos tan habituados a la magnífica eficiencia de esta articulación, que no somos conscientes de sus múltiples virajes, y de su enorme delicadeza

en el control. Es por eso que la imaginación ayuda mucho en los resultados. Utilice la imaginación, y luego vea los resultados en el movimiento. Se aspira a llegar al conocimiento (aproximado, pues el absoluto es imposible) de la relación del movimiento del brazo con el antebrazo, la mano y los dedos.

Lo que importa es la relación básica, y la coordinación de estos movimientos, y no la cantidad específica de un movimiento específico. La imaginación se aclara conforme es expuesta la relación. Uno sólo tiene que tocar un patrón con ambos brazos, en movimiento paralelo, para observar un ajuste en todos los movimientos relacionados, porque las manos y sus movimientos de rotación se oponen entre sí, en su máxima eficiencia natural cuando están tocando. Lo que para una mano es fácil, no lo es para otra. Esta es una razón convincente y poderosa de porque un control activo de la palanca más grande (el brazo) es mucho más eficiente para la creación del virtuosismo.

La mejor imagen que he encontrado para ayudar a sentir esta relación es el modo en que se controla un látigo. La variedad de formas hechas con el lazo, es controlada a voluntad por un jalón constante consistente y firme del brazo, al torcerse y destorcerse para medir y producir las diferentes formas del lazo. Suponga que solca el látigo sobre las cinco teclas: El jalón hará que gire el látigo para ajustarse a esas teclas. El giro cambia el recorrido de la cuerda, entre el mango, de donde es sostenido, y la punta del lazo. El jalón que produce los cinco sonidos, cambia la relación entre el antebrazo, la mano y los dedos. A través del jalón continuo del brazo, la relación cambiante del antebrazo, de la mano y de los dedos, produce un flujo en el movimiento real que llena la unidad de tiempo entre las articulaciones sonoras.

Si un ritmo (un ritmo básico, que es la respuesta en el cuerpo al ritmo de la forma de la composición) es reconocido como el elemento primordial de la coordinación de una ejecución ideal, la importancia de la continuidad en el movimiento entre las articulaciones sonoras debe ser reconocida como un elemento constante y vital en la ejecución.

La ejecución está subordinada al modo en que son utilizados los matices de tempo y dinámica. No hay matiz digno de ser llamado como tal que sea cimentado sobre una base de nota por nota; el moldeo sensible de una frase se puede hacer por medio de un fuerte sentido de ir hacia la conclusión de la frase. No se puede lograr una gran sensibilidad en el uso de la dinámica y en los matices de tempo, a menos que esté funcionando un ritmo. Así, la actividad entre los sonidos, es una necesidad para moldear su sensibilidad los dos elementos esenciales de la ejecución (regulación del tempo y de la dinámica). La actividad entre los sonidos debe ser una parte consistente en una ejecución lenta y hermosa.

Repase la imagen del látigo: el jalón es el único que mantiene la cuerda en movimiento. Nunca se desconectan los extremos del lazo. El brazo calcula el nivel en que es producido



### ***Bosquejo para Trabajar los Estudios de Chopin***

el sonido (el fondo de la tecla. para ser prácticos), y es el árbitro de los movimientos que conectan este jalón, que parte desde el hombro, con el fondo de la tecla. El movimiento vertical y la progresión horizontal (el movimiento para encontrar las posiciones arriba y abajo del teclado), están de hecho sincronizados, pero la progresión horizontal será descrita más tarde. El movimiento vertical implica: atacar el Do con el jalón del brazo (la punta del codo desciende conforme el brazo se mueve para atrás, hacia el torso), con el antebrazo, la mano y los dedos fijos. Esta posición tendrá una muñeca baja, extensión del antebrazo y de la mano, para permitir el arco más amplio de la distancia, entre una muñeca baja y otra alta. El jalón del brazo pone al pulgar en contacto con la resistencia del fondo de la tecla.

*El Re, Mi Fa Sol*, se producen conforme la muñeca baja cambia a muñeca alta. Ahora, el jalón implica un giro del húmero, y este giro alza la punta del codo lejos del torso mientras la mano comienza su flexión, la cual produce parte del movimiento descendente para el control del desenso de la tecla.

Pero así como la curva del látigo nunca cesa de girar, porque está controlada por el jalón del brazo, que tampoco deja de hacer giros, el jalón para el Re, el Mi, el Fa y el Sol, tiene que ver con una elevación del brazo que inclina la mano hacia abajo para bajar la tecla. Para sentir la relación del jalón del brazo con la flexión de la mano, haga una curva exagerada, de tal manera que se eleve el codo lo más alto que pueda sin perder contacto con la tecla. La flexión de la mano es un movimiento descendente positivo para tomar la distancia vertical del desenso de la tecla. Entonces, en la última fracción de segundo, los dedos se activan (en un movimiento positivo) al recibir la fuerza para tocar. El dedo se conecta con la tecla, vivificando su postura, y no porque haga un movimiento positivo en su intento para atacar la tecla (tomando la distancia vertical). La oración anterior, es una buena imagen para describir el movimiento del dedo, y servirá para usar mejor el movimiento del brazo y la flexión de la mano. Cualquier cosa que produzca un mejor control del brazo, favorece la continuidad en el movimiento y en la creación de un ritmo.

El movimiento descendente, necesario para la producción del sonido, involucra el jalón del brazo, la flexión del dedo.

El movimiento entre los sonidos tiene que ver con el cambio entre la relación que hay entre el brazo, el antebrazo y la mano.

La velocidad con que es hundida la tecla — la velocidad de liberación de la fuerza al tocar — determina la intensidad del sonido. En un tempo lento, la relación del movimiento del brazo, del antebrazo y de la mano debe ser tal que la sensación de ir hacia la cadencia final de la exposición musical (rasgando los cinco sonidos Do, Re, Mi Fa Sol) no sea

Interrumpida. La unidad de tiempo para la liberación de fuerza es insignificante en comparación con el tiempo real entre el ataque de los sonidos.

La liberación de la fuerza tiene las mismas características que la película en cámara lenta que vemos: No se estropea el movimiento fluido hasta donde nuestros ojos alcanzan a ver. No sentimos ningún alto en el trayecto hacia la meta musical. Si la liberación de fuerza es precisa, en el sentido de que no se anticipa, ni se prolonga, sino que se utiliza simplemente por una fracción de segundo al tocar, una vez que todo el mecanismo llega al nivel en donde es producido el sonido, o sea en el fondo de la tecla.

Para sentir esta relación de movimiento entre los sonidos, y el movimiento de producción del sonido, la mejor manera es tocar staccato en tempo lento, pero sin que altere ningún procedimiento del brazo, antebrazo y mano. El staccato debe permitir que el dedo esté menos activo en el nudillo de la mano inmediatamente después de que ha sido creada la corriente de la fuerza para tocar. Esforzarse infinitamente para perfeccionar tanto la sensación como la relación de movimiento, ayuda a crear una gran sutileza en los matices de tiempo y en la dinámica, elementos esenciales para una exposición de gran belleza. El staccato también crea el estado de alerta necesario para la velocidad, y así, ayuda a evitar que el movimiento en tempo lento, se torne perezoso e inepto (esto es muy importante). Si la palabra *staccato* produce automáticamente un movimiento hacia arriba en el antebrazo, o en la mano, todas estas relaciones cambiarán, y no se desarrollarán los resultados deseados para que haya continuidad entre los sonidos.

## NOTAS AL AZAR

El equivalente físico de tocar hacia un tiempo fuerte es el movimiento de una nota de adorno hacia la nota real.

Salir de un tiempo débil equivale a mantener la posición que se necesitó para tocar cinco teclas consecutivas en un solo impulso.

\* \* \*

Punto de apoyo — estas palabras tan claras como precisas y que comunmente asociamos con una máquina, nos sirven para ilustrar lo que sucede en la maquinaria humana. Los puntos de apoyo del cuerpo son activos y sensibles — nunca están ni duros, ni rígidos. Más bien son dóciles, flexibles, activos, o como una fuerza resistente, y ésta siempre es parte integral del flujo rítmico. Por ejemplo, el brazo es el punto de apoyo del antebrazo, pero si hacemos un lanzamiento con el antebrazo una extensión rápida fácilmente se podía ver que el brazo se mueve hacia adelante; o si de repente se flexiona el antebrazo, el brazo se mueve hacia atrás. Los dos movimientos del brazo son parte del mecanismo motor del antebrazo: La acción alternada entre el antebrazo y la mano involucra siempre al brazo.

La acción del brazo con respecto a los mecanismos del antebrazo, no por ser involuntaria es menos importante. Si el brazo se mueve de adentro hacia afuera, se ajusta al teclado y, de hecho, es este toma y daca en la acción entre las dos palancas más grandes (brazo-antebrazo), lo que permite el consistente control del jalón en el brazo (como sucede con el látigo), para trabajar sin desconectar nunca la mano del teclado.

Obsérvese el codo cuando trabaja el jalón del brazo en un pasaje brillante; siempre está en movimiento. La sensación — la conciencia del movimiento positivo del brazo es la de conducir la mano a la posición, así como la de proporcionar la fuerza para producir sonido, manteniendo a la vez el control del nivel de la tecla. En todo el mecanismo, no existe cosa tal que se asemeje a una posición estática o rígida.

La acción y el movimiento en la periferia es más amplio y, por lo mismo, más notorio para el auditorio. Por eso, la atención se fija más en la mano y en los dedos. En los grandes pianistas (sean o no conscientes de esto) todos estos movimientos son parte esencial del control central, y es éste control quien lleva la batuta siempre.

La acción del brazo como punto de apoyo ayuda a resolver este problema. Sin movimiento en este punto de apoyo (actividad en el brazo) el ritmo y la respuesta emocional en el torso, no podrían producir sonido. El punto de apoyo del brazo tiene dos atributos: Una resistencia constante al movimiento del antebrazo, y un cambio de posición

continuo (movimiento en todas direcciones) mientras que el antebrazo funciona contribuyendo a cubrir las distancias y colaborando al uso de la fuerza para tocar.

El torso es el punto de apoyo del brazo el mecanismo para tocar, así como la fuente de la respuesta emocional a la música. El torso, es el gran depósito de fuerza, y, es de suma importancia que funcione como punto de apoyo de toda la actividad del brazo, en completa unidad y con una combinación de actividad entre ellos, sin que deje de ser la parte estable del mecanismo. Digamos que es el punto de apoyo asentado; pero no con esto se entienda que el torso se convierte en un bloque de peso completo, pesado e imperturbable. Cuando es usado correctamente, actúa y se siente como una bailarina flotante que responde al don creativo de la música, y es que el torso expresa realmente los diferentes estados de ánimo de la música que está siendo ejecutada.

Esta expresión de la respuesta emocional de la música, es la fuente misma del ritmo que da la belleza inherente en la música. Su relación con el brazo para el control de la distancia y la fuerza está asociada a su funcionamiento como punto de apoyo. Su relación con la expresión de la emoción es la de una acción creativa, con iniciativa. Debe actuar, y, es más, se le debe permitir actuar, porque la emoción debe ser expresada. Aquí vemos otra vez que la actividad como punto de apoyo no inhibe una acción positiva y creativa. Tal como la expresión de la emoción en respuesta al carácter de la música.

Nada perjudica más a una exposición simple y expresiva de la música que la firme creencia en que una gran técnica es el resultado de entrenar a todas las palancas para actuar de manera independiente. No existe independencia en el sentido de que es solo una palanca la que produce la fuerza para tocar, independientemente de las otras palancas. La acción, el movimiento en los puntos de apoyo son prueba de esto.

La independencia entre los brazos, también es un concepto falso. Ambos brazos son dependientes del torso por su funcionamiento como punto de apoyo, y por su respuesta emocional a la música. Si solo un brazo toma preponderantemente el don emocional del torso, ocasionará una ejecución inapropiada, sin sutileza en la expresión del estado de ánimo de la música. Aun las pausas deben ser tocadas firmemente con ambos brazos; No debe haber nunca relajamiento durante los silencios, ni un alojamiento o discontinuidad en el carácter de la música. Sino al contrario: los dos brazos están siempre activos y sometidos a la misma corriente emocional del torso. Cuando éste no es el caso, y uno de los brazos descansa entre la actividad de la producción del sonido (o sea, que no está activo, o alerta entre las articulaciones y durante las pausas) no se da el mismo tipo de control en la dinámica como el que se produce cuando se usa constantemente la corriente emocional del torso con ambos brazos. La prueba de ésta afirmación sólo puede ser hecha

## *Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos*

contrastando una frase producida con un ritmo emocional canalizado con los dos brazos, y una frase tocada con un solo brazo.

\* \* \*

Es posible que la práctica mecánica suene alguna vez como una ejecución emocional ? Siempre que se tiene contacto con la música se espera lograr una ejecución emocional, así que mientras más pronto sean incluidos en la práctica los atributos necesarios para una verdadera ejecución, más pronto escucharemos ejecuciones bellas.

\* \* \*

La enseñanza debería estar avocada a encontrar los caminos y los medios para asegurar que la reacción emocional a la música implique realmente una exposición musical una idea completa. La práctica no debe contribuir a recalcar sonidos aislados, o en separar sonidos. Esto debe ser un reto que afrontar. No es muy seguro confiar en que mientras más grande es el talento, mayor es la sensibilidad al sonido, también ocasiona la tendencia a involucrarse con sonidos aislados como una entidad en sí misma, y así, tiende a producir una ejecución de nota por nota.

Si desde el principio del aprendizaje se ha incluido el ritmo de la idea, es posible que se pueda llevar a cabo la combinación deseada de las actividades. Pero, si los detalles son enfatizados desde el comienzo, hay más probabilidades de equivocarse en el proceso del desarrollo del mecanismo como un todo integrado.

Es el ritmo de la forma, los movimientos vinculados a una exposición completa, lo que debe canalizar la expresión emocional en el torso. Cómo se puede enseñar ésta canalización ? Las respuestas a todos éstos problemas pueden ser encontrados en la música misma, si ya ha sido establecido un ritmo básico. Este problema de canalizar la emoción, implica la selección de sonidos que deben ser un hilo del ritmo emocional. Estos sonidos pueden ser encontrados siempre, dado que el compositor creó la forma con ellos.

Lo que hay que recordar es que es el ejecutante debe tomar las acciones físicas que entrelazan éstos sonidos en un solo hilo. Debe haber una acción continua que dura tanto como la forma musical que se está ejecutando. Así, y solo entonces, los detalles pueden dar realce al discurso musical. El hilo debe ser "emocionalmente" fuerte de modo tal que no se pueda romper por la acumulación de detalles, que, aunque son parte de su belleza, no conforman el hilo resistente de la progresión. Por ejemplo: Toque un vals con la respuesta emocional que emerge de la línea melódica y no se cautivará a nadie. Un vals es, antes que nada, una danza. Toque los bajos fundamentales con la cadencia y la gracia que

## Notas al Azar

uno ve y siente al observar a un gran bailarín o a un patinador, y la melodía será más bella y más graciosa, y así el deleite será inmediato en el público.

\* \* \*

El vínculo emocional del ejecutante con las acciones físicas que utiliza para la ejecución, puede causarle gran satisfacción y aun así, puede que sea el indebido para la proyección de una idea musical. Por ejemplo: un vals carecerá de la cadencia dancística si el ejecutante no está involucrado tanto con su mano izquierda como con la derecha. **Le Gibet**, de Ravel ilustra este punto también. Es el espantoso retrato de un ahorcado. Si el ejecutante sólo se involucra emocionalmente con la línea melódica, la pieza será completamente obsoleta; pero si en cambio se tocan las notas repetidas tan implacablemente como la muerte misma, se proyecta entonces una estampa emocional de gran impacto. La melodía no es menos efectiva por su insistencia en las notas repetidas; sino al contrario, se hace cada vez más profunda.

Es cuestión de nunca acabar, pues cada composición necesita esta cualidad selectiva para determinar la proyección de su cualidad emocional inherente. Es razonable creer que la enseñanza no necesita interesarse por la acción física que produce esta cualidad selectiva?.

Si se han establecido hábitos defectuosos, es imperativo que sean reemplazados por los correctos. Esta es la gran oportunidad del maestro para ayudar a pianistas talentosos que se hallan estancados por sobreinsistir en los detalles.

\* \* \*

El torso actúa como un punto de apoyo, y siempre es parte del movimiento del brazo.

\* \* \*

El acorde arpegiado (rasgado) de cinco notas (Do, Re, Mi, Fa, Sol) ilustra los elementos fundamentales siguientes: 1.- La fuerza del brazo es usada hasta el fondo de la tecla.

2.- La poderosa acción de esta palanca sólo se siente cuando se rasga el acorde con velocidad y brillantez.

El objetivo del maestro debería ser que ésta acción del brazo sea tan intensa como para absorber todas las acciones de las otras palancas, y así, amortiguar la impaciencia de los dedos hiperactivos tanto para encontrar las teclas, como para atacarla antes que el brazo.

\* \* \*

## *Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos*

En el Estudio Op. 25 No. 12 el movimiento de la muñeca debe ser tal que permita al brazo lanzar la mano (de octava a octava) junto con el brazo, y el antebrazo por supuesto.

\* \* \*

Los brazos deben ser sentidos como uno, y no como dos entidades separadas, y siempre deben mantener una relación con el torso. Debe haber un solo origen y una sola fuente para cualquier actividad para que todo sea más sencillo.

\* \* \*

Tocar en un impulso significa que el brazo absorbe el movimiento de las palancas más pequeñas.

\* \* \*

Para aprender el *espaciamento* hay que usar patrones. La falta de sensibilidad sonora en la estructura de la escala del patrón, hace que el estudiante aleje su oído del patrón sonoro y se concentre en la sensación del movimiento físico.

\* \* \*

El cuerpo ayuda en el movimiento, pero no inicia el movimiento para la distancia: Cualquier distancia así como el ritmo básico de la forma, es iniciado por el brazo.

\* \* \*

El mecanismo para tocar es el brazo completo apoyado en el torso.

\* \* \*

La fuerza debe ser tan cómoda que excluya el exceso de actividad en los dedos.

\* \* \*

Verifique constantemente la preparación de la mano y de los dedos, transmitiendo la sensación continuamente, para que sea la fuerza del brazo la que produzca el sonido.

\* \* \*

El torso debe apoyar las distancias difíciles. Hay que estar seguros de que el torso está alerta antes de empezar.

\* \* \*

## **Notas al Azar**

Los arpeggios requieren la clase de movimiento que se utiliza para dar vueltas a un látigo.

Al hacer mas lento el acorde rasgado, mantenga el control del movimiento del brazo. No hay que enfatizar los movimientos de articulación No despegar!?

\* \* \*

Al pasar el quinto dedo sobre el pulgar, la mano lleva los dedos casi relajados. El movimiento en la muñeca, libera la fuerza que comienza más atrás, (en el torso, brazo y antebrazo) pero no controla la distancia. El trino implica el mismo tipo de libertad en la muñeca; el movimiento debe pasar por la muñeca desde más atrás.

\* \* \*

***Después de trabajar en detalle, regrese siempre a la practica que absorba el detalle dentro de la forma completa.***

\* \* \*

Una coordinación defectuosa implica siempre hiperactividad en la articulación.

\* \* \*

Nunca hay que rendirse, a modo de consuelo, ante la sensación de que hay demasiadas notas. Usese un esbozo hasta que el ritmo básico introduzca necesariamente a los sonidos menos importantes dentro del curso de la línea larga del pasaje.

\* \* \*

Para trabajar un pasaje brillante y a toda velocidad, la acción en la muñeca es impulsada por el brazo y el antebrazo.

\* \* \*

Cuando una palanca corta se esté moviendo exageradamente, toque el pasaje en movimiento paralelo, con las dos manos. Esto terminará con la exageración y favorecerá un movimiento similar en los dos brazos.

\* \* \*



Hay que hacer de la continuidad en el movimiento algo tan importante, que lleve emoción en su camino (que el ritmo sea el canal de salida de la emoción). \* \* \*

Evite el legato durante los "desplazamientos". \* \* \*

Nunca hay que usar grados continuos para resolver un problema de "desplazamientos". (Edit: esto quiere decir que no hay que tocar Do, Re, Mi, y después Fa, Sol, La, sino Do, Re, Mi, y, una octava más alta otra vez Do, Re, Mi) Deben usarse espacios amplios. Esto permite el movimiento del brazo entre los sonidos. \* \* \*

No importa hasta que punto ha sido puesta la atención, el ritmo básico es lo más importante que hay que cuidar. Se comienza y se termina con éste. \* \* \*

Hay que estar listos para "suspender" +. No para atacar. Tome tiempo en la siguiente sesión de práctica para sentir los dos brazos como una unidad, y para activar el torso. No comenzar staccato, sino legato, y ya después se puede hacer el staccato.

+ Ver Glosario.

## EL RITMO, NO LAS NOTAS DEL EDITOR.

Cualquier ser pensante está conciente de la diferencia de la interpretación entre dos pianistas que tocan la misma obra. No podemos sondear la percepción creativa del artista, pero deberíamos ser capaces de aproximarnos a un entendimiento claro de las herramientas que utiliza para proyectar su arte.

Al principio podemos admitir que las diferencias de interpretación no pueden ser explicadas por las diferencias en las ediciones. Aunque cada nota de la edición fue puesta por el compositor, y los músicos respetan éstas indicaciones, las interpretaciones aun varían.

Como auditorio lo que escuchamos es una variación en el uso de los grandes factores por medio de los cuales se expresa la interpretación: La dinámica y los matices agógicos.

Como el sonido del piano comienza a disminuir en intensidad después de tocar, el sostener el sonido no es el canal de expresión de la emoción, como sucede con los instrumentos en donde la intensidad es controlada por el sostenimiento del sonido. Así, vemos que el pianista prácticamente carece del recurso de sostener el sonido para la expresión emocional. Pero lo que sí influye definitivamente en la dinámica y en la coordinación de las notas consecutivas es lo que hace el artista de un ataque de tecla a otro.

Para que el artista pueda controlar la calidad del sonido que produce, debe estar en contacto con el instrumento que crea el sonido. Es por eso que el pianista no puede "dar color" a su sonido. El martinete de fieltro que tiene contacto con la cuerda sólo puede variar la intensidad de ataque. Así, lo que el artista hace con los matices agógicos, y con la dinámica va creando variaciones de interpretación que el público escucha.

En la página impresa hay indicaciones del ritmo métrico, de los valores de las notas, unas cuantas observaciones, vagas necesariamente, concernientes al carácter, tempo y signos de intensidad en la liberación de la fuerza. Todo ejecutante sensible sabe que rara vez se tocan del mismo modo dos acentos aunque se vean muy parecidos. Debe haber un factor que no esté impreso y que no puede ser indicado; y éste es el responsable de la variación producida, y que nosotros como público escuchamos claramente en las dos ejecuciones.

Este factor, estoy segura, es el ritmo de la forma el ritmo de la idea musical.

Este ritmo debe influir en algún lugar del ser del artista conciente o inconsciente, proveyéndolo de la vía para su expresión emocional. Le ayuda a embellecer los detalles y al mismo tiempo hace que contribuyan con su belleza en la gran exposición musical, en vez

de captar la atención en el detalle. Este ajuste de detalles dentro del molde completo es el que crea la diferencia esencial entre dos ejecuciones; y no puede haber dicho ajuste si estos detalles no están en función de una forma completa en donde puedan ser integrados.

Un concepto intelectual de la forma completa y sus detalles nunca es suficiente para crear la verdadera sutileza en los maticos que requiere la belleza absoluta en la ejecución. Debe haber una acción física que sienta la forma completa, y que de la cree. En nuestra enseñanza, ignorar la acción física que produce el gran ritmo de la forma, e insistir en las acciones que producen sólo los detalles, es suficiente causa para hacer una ejecución que casi no tiene nada que ver con la belleza producida por el artista.

Es el oído, paradójicamente, sin duda alguna, el responsable de producir tanto la enseñanza como el aprendizaje que pasa por alto el gran ritmo de la forma. La sucesión de sonidos es parte de la esencia de la música. Pero estos no fueron escritos por el compositor sino para cumplir con un discurso musical, y éste, ciertamente, tiene un ritmo.

Mientras más grande es el artista, más sensibles serán sus percepciones. Los grandes ejecutantes han sabido cuidar la relación entre el ritmo dominante y el cumplimiento de los requisitos de las percepciones sonoras. Han mantenido esta relación sin ayuda de la enseñanza y, prácticamente, a pesar de ésta; ya que la enseñanza, como sabemos, ha hecho hincapié siempre en la acción física relacionada con la producción de los detalles. Pero resulta que la producción física de los detalles no se parece a la producción física del ritmo básico de la forma, el cual enfatiza todas las notas de una composición musical. Si tenemos primero una motivación global de la música, es posible que una coordinación natural pueda ayudar en la producción de los detalles. Principiar con los detalles y proseguir enfatizándolos ocasiona innumerables dificultades para el uso o la comprensión del ritmo de la forma y, seguramente, habrá algún obstáculo que impida la coordinación natural, a pesar de que ésta es la única que proveerá el balance sutil en la actividad necesaria para crear gran belleza. Hay que confiar en la partitura en relación a los sonidos, pero siempre hay que confiar en un ritmo que anime la expresión emocional y que pueda dirigir el matiz rítmico y la dinámica.

Es interesante descubrir que diferente es la relación de las notas del editor y la ejecución cuando ésta es conducida por un ritmo básico fuerte, de la relación entre éstos dos cuando la ejecución responde básicamente a los detalles de la página y a un concepto basado en un análisis intelectual. La página impresa es burda en sus sugerencias, en comparación con las sutilezas que puede crear un ritmo sensible.

## PRACTICANDO UNA EJECUCION

Si se consideran los elementos de una ejecución creativa, y se les compara con los elementos que usualmente constituyen la llamada "práctica" y su predilección por revisar los detalles, se nota de inmediato que la práctica no desarrolla ninguno de los hábitos que requiere una ejecución.

### **Elementos de una Ejecución:**

- 1) La acción física que produce el ritmo de la forma. Implica la continuidad en la fuerza al tocar hacia la conclusión de una exposición musical completa.
- 2) Una emoción intensa como reacción a la belleza de la música, la cual cambia toda la coordinación muscular y la calidad de la participación del ejecutante.
- 3) La proyección del mensaje musical.

### **La práctica que niega los atributos anteriores:**

- 1) Repite el detalle con énfasis en la precisión .
- 2) Maneja un tempo lento, frecuentemente, con una exageración concomitante de la articulación en detalle, sin nada que ver con la musicalidad.
- 3) Nunca tiene continuidad en el movimiento del brazo, en donde se lleva a cabo el ritmo básico, sino movimientos de articulación — acción casi exclusiva de los dedos.
- 4) Practica el procedimiento de nota por nota, porque cada sonido es producido con inicios aislados de fuerza. Ninguna composición se beneficia con este hábito, sino al contrario.
- 5) Desarrolla una actividad independiente e inconexa de las palancas más pequeñas, sin la coordinación de un ritmo básico.

Esto colabora a exagerar la oposición en los movimientos entre las dos manos y los antebrazos en los pasajes de escalas paralelas. En el movimiento de rotación de los antebrazos, mientras uno se tuerce, el otro se destuerce, los dedos fuertes de una mano coinciden con los dedos débiles de la otra. Se exageran también los movimientos de articulación, haciéndolos más importantes que el desarrollo de un movimiento continuo del brazo, que es la fuerza central, y por lo tanto, la única fuerza que puede coordinar automáticamente todas las acciones del brazo completo.

El virtuosismo — velocidad y brillantez — es el resultado del trabajo de los dos brazos como una unidad, con la misma actividad balanceada en los dos a través de su palanca común, el torso. Lo que necesita es una acción balanceada que iguale y facilite el movimiento en los dos brazos, con un flujo de energía y actividad entre los dos como parte

## Practicando una Ejecución

de la continuidad hacia un destino, y no la oposición que exagera los movimientos de articulación.

Cualquier repetición debe ser hecha para producir la técnica de una ejecución perfecta. La repetición, como es obvio, desarrolla hábitos de movimiento. Cómo se puede demostrar que el desarrollar hábitos inconvenientes para una ejecución es un gasto considerable de tiempo y de energía? No tiene caso producir hábitos que son tantos extraños como contrarios a los hábitos necesarios para una ejecución. Si el objeto de la repetición es llegar a una ejecución bella hay que usar los elementos adecuados, y no los que le estorben.

Los elementos del impulso pueden reconocerse claramente cuando se trabajan la velocidad y la distancia amplia por el teclado, como en *Papillons* de M. Rosenthal, por ejemplo. El impulso nace de la actividad del brazo, que debe ser incesante para poder producir cada sonido con un propósito firme hacia su destino, el ejemplo más sencillo de esto es un glissando. El impulso es una parte de la producción del sonido. Para un movimiento lento el cambio se opera como en el de una película en velocidad normal a velocidad lenta.

*Jalar* es la acción que flexiona el antebrazo, como cuando un muchacho enseña su "conejo". La sensación de flexión es tan fuerte que me confundió mucho tiempo, creyendo que la sensación de jalar estaba en el brazo. Lo que sucede realmente es que el brazo jala hacia el torso cuando hunde la tecla, pero continua impulsando su fuerza por el teclado en la dirección que sea necesaria, utilizando el elemento tiempo entre los sonidos, sin importar si es una velocidad rápida i si está operando una progresión en tiempo lento<sup>25</sup>.

De hecho el brazo, los dos brazos, deben *crear* y mantener el ritmo de la idea musical, sin importar lo que pase en la articulación de los diversos patrones. Hay que procurar la *unificación* de la fuerza de los brazos (por ejemplo, en el Estudio Op. 10, No. 12 de Chopin) para crear un ritmo emocional en la soprano y no ocuparse inútilmente en las partes completamente *diferentes* de la soprano y del bajo a la voz. Por esta razón, la practica que separa la soprano del bajo, creando hábitos que hacen sentir las diferencias y no la integración, en vez de ayudar es un estorbo.

leyendo *El Ritmo y el Tempo* de Curt Sachs encontré más de una vez que la dinámica es la promotora fundamental de un ritmo básico. Si mal no recuerdo, no hay distinción alguna entre los movimientos físicos que tienen que ver con el ritmo básico y con la articulación. Lo que creo es que no hay indicción de que estén involucrados dos tipos diferentes de movimientos físicos en la ejecución. Uno (el ritmo básico, fundamental, lento) con continuidad para unificar los sonidos en una frase; el segundo movimiento o serie de

---

25 Ver prefacio, pág. 10.

movimientos corresponden a las articulaciones (provee fuerza para contactar la tecla y producir sonido). Son movimientos separados que van encajando en el movimiento largo y continuo de la fuerza.

El Clavecín Virgil — lado mudo utilizado para hacer gimnasia con los dedos — sirve como ejemplo para demostrar lo erróneas que pueden estar las ideas. Contradice todo principio sonoro del proceso por el cual el cuerpo trabaja en su mayor eficiencia — está coordinado únicamente para la producción de movimientos. De hecho estuvo de moda y con gran auge, debido a que el concepto tradicional implica entrenar los dedos para lograr su independencia.

El problema de actividad en el brazo (tanto en la fuerza que produce cada sonido como la continuidad en la actividad entre los sonidos) con respecto a su destino musical, necesita ser tratado de una manera muy detallada.

¡Siempre hay que tener cuidado con el sonido que se sostiene! Si es sostenido con una fuerza estática, se usará, por necesidad una fuerza nueva para el siguiente sonido, y por lo tanto fracasará la sutileza para moldear la frase. *Sostener estáticamente significa oír estáticamente, y una ejecución sublime nunca puede darse bajo estas circunstancias.*

La enseñanza debe preocuparse antes que nada por aplicar una continuidad en la fuerza (actividad en los brazos) que sea activa desde el primer sonido y durante cada uno de ellos, hasta que el mensaje musical sea proyectado. Los silencios, así como los sonidos, deben ser llenados con actividad.

La *independencia* de acción, ya sea con los dedos, con las manos o con los brazos, forma hábitos contrarios a toda facilidad y sencillez en la ejecución. Lo que se debe desarrollar y reforzar es la cooperación, la *unificación*, como base del virtuosismo técnico y de la sutileza para proyectar las ideas musicales.

El uso de un ritmo básico — la actividad física que lo produce — como conducto para la salida emocional (en vez de acciones de la articulación) es semejante al proceso de destilación de un mensaje musical. Sólo aparece la exposición más pura.

Qué quiere decir "tocar viniendo desde un sonido" y "tocar hacia un sonido"?

No habrá ni ritmo, ni gracia en el fraseo de la música, a menos que comprendamos la diferencia entre estos dos. La música no fue escrita para ser tocada de tal o cual manera; fue proyectada para ser tocada de una sola manera, (sic) definitivamente. Y solo hay una diferencia a escoger, bien definida aunque muy sutil, del complemento físico para tocar. Para que el ritmo este bien es *imperativo* que la acción física sea la correcta

Si uno es maestro, es imperativo que uno entienda estas sutilezas físicas en la actividad. Con esto no quiero decir que la fuerza pueda ser pesada, analizada y prescrita

## Practicando una Ejecución

con exactitud. Esto no es posible porque los músculos creadores de fuerza actúan por áreas, y además ningún pianista vivo ha sido disecado durante la ejecución. Así que no sabemos la cantidad exacta de energía que es liberada por algún músculo dado.

Existe una relación entre la *actividad* del brazo y las acciones de las palancas principales — antebrazo, mano y dedos — que prolonga esta actividad. Esta relación puede ser entendida con claridad ya que funciona para crear ideas musicales destiladas con gran bolloza. Es más, *debe* ser entendida. De todas formas, la destilación siempre es parte del tipo de proyección de las ideas musicales que están presentes en una ejecución suprema.

Para la creación de un ritmo básico, así como para la conservación de la energía, debe haber una coordinación perfecta para la liberación de energía que produce el sonido. Esta liberación debe ser dirigida al *nivel preciso* en el descenso de la tecla, en donde el martinete es lanzado para golpear la cuerda. El nivel es alcanzado antes que la resistencia del fondo de la tecla, pero está tan cerca de ésta que sólo que se puede sentir como un blanco seguro en ese nivel — y nunca jamás debajo de él. Quedarse inútilmente en el fondo de la tecla, usando más energía de la necesaria es el resultado inevitable de querer llegar *más abajo* (del fondo).

Cualquier sostenimiento de fuerza estático al tocar, corta de tajo la unidad de tiempo entre los sonidos que deberían ser utilizados para el avance. A menos que se use esta unidad en toda su extensión a favor de la continuidad, se interrumpe la fuerza del brazo que imprime una acción continua, esencial para realizar el ritmo básico.

La coordinación perfecta es: La liberación precisa de la fuerza en el nivel de producción del sonido, sin apretar contra el fondo de la tecla, ni un segundo después de que se ha producido sonido, esto es parte del proceso que se llama "enfocando". La energía de enfoque al sonido es la que produce la claridad y la limpieza en la ejecución del instrumento.

La energía para tocar, y la acción que responde a la imagen auditiva, siempre es responsabilidad de los brazos, en donde reside el centro del radio de actividad del mecanismo para tocar. La continuidad en el ritmo, no significa continuidad con un solo brazo. Cuando los dos brazos están en completo balance, la actividad pasa entre los dos en un vaivén sin interrupción en el trayecto hacia adelante. Los brazos ponen en contacto las manos con el sonido al menos, deberían. El brazo mide la distancia para el nivel controlando el nivel cuando se libera la energía para tocar. Como los brazos no tocan las teclas, sino que su acción es desarrollada por los antebrazos, las manos y los dedos, no hay oportunidad para que los brazos puedan producir sonidos a menos que la

coordinación de la acción de las palancas que desarrollan las acciones principales de los brazos, esté unificada y no separada de los brazos.

\* \* \*

Un cambio en los patrones rítmicos, a media composición, tiende a cambiar el balance en la actividad entre la articulación y la fuerza del ritmo básico. Cuando se llega a dar dicha transición, el tratar conscientemente de mantener el mismo balance en la actividad ayudará a que la ejecución sea graciosa y sencilla.

\* \* \*

Colocar las manos sobre el teclado y atacar el sonido inicial de una composición debería ser hecho de tal modo que los brazos se encargasen de hundir la tecla. El brazo sólo tiene una dirección cuando actúa, similar al descenso de la tecla. Cuando el pianista está listo para tocar, su postura es una en la que el codo no está colgado, sino que yace ligeramente en frente del torso. Por eso, si la palanca (el brazo) cuyo cabo es el codo no está colgado, sino que yace ligeramente en frente del torso. Por eso, es completamente correcto describir esto como un jalón.

Es obvio que el brazo no puede continuar manteniendo el jalón hacia el cuerpo. Para poder tener este jalón disponible o — sea, para tener la fuerza del brazo disponible todo el tiempo para tomar el descenso de la tecla en los sonidos importantes — debe haber por necesidad, un movimiento para poder subir el codo (y para bajarlo cuando se hunde la tecla) de modo que pueda tomar el descenso de la tecla cuando el pianista desee producir un sonido importante, principalmente con todo el brazo. Descubrir lo que pasa cuando el codo sube (esta subida puede no ser mayor que la distancia del descenso de la tecla, o puede ser considerablemente más grande) nos da la solución de lo que hacen el antebrazo, la mano y los dedos. El modo de uso está determinado por el patrón de la música: cuando hay saltos grandes, o un patrón compacto de notas consecutivas, cuando el tempo es lento o rápido, cuando el patrón sonoro usa teclas blancas y negras. El ascenso del brazo puede ser exagerado para conducir una proyección y una energía emocional. Encuentre que esto es el remedio más seguro para el exceso de actividad en la mano y en los dedos.

\* \* \*

Para poder proyectar emoción durante la ejecución, es necesario que haya una intensidad física que involucre a todo el cuerpo. Uno salta realmente en una propulsión rítmica que da vida a la música.



## Practicando una Ejecución

\* \* \*

El ascenso exagerado del brazo para expresar emoción y para estimular la actividad rítmica entre los sonidos se convierte en un problema cuando se desea la coordinación lenta de una exposición lírica, y también cuando se necesita gran velocidad. Entonces, es necesario expresar la intensidad emocional por medio de una fuerza balanceada y suspendida con un mínimo de actividad para producir sonido — una acción de sostenimiento que recibe los sonidos esenciales para la exposición musical, en vez de tomar el descenso de la tecla con todo el brazo. Cuando se requiere velocidad, se tocan todos los sonidos que sean posibles en una sola postura; la fuerza se mueve horizontalmente cambiando a otra posición en el teclado sólo cuando es necesario y nunca antes.

\* \* \*

La gente por lo general no trabaja lo suficientemente duro cuando practica, pues no está involucrada ni física, ni mental, ni emocionalmente. En pocas palabras, no está practicando una ejecución, sino haciendo algo limitado, como aprender las notas, etc. Por supuesto el único modo de practicar es practicar una ejecución completa.

\* \* \*

Un día, a media lección, aprendí como enseñar el trino en terceras dobles, (el comienzo del Estudio Op. 25, No. 6 de Chopin). Nunca había estado satisfecha con las soluciones anteriores. Ese día después de que la alumna había tocado un pequeño vals de Schubert, le pedí que improvisara algo en tres cuartos, y que usara cuatro dedos de la mano derecha en una acción repetida, y luego que tocara un trino doble con los mismos dedos. Después comenzamos a improvisar otra vez con el mismo metro, y sin interrupción cambiamos a *alla breve*, y luego, tomamos el principio del Estudio, vimos que funcionó. Para dominar un patrón difícil, es mejor hacer algo muy diferente del patrón real que está ocasionando dificultades. Primero se debe encontrar algún patrón que le permita al ritmo tomar más fácilmente su curso; después se transfiere la sensación de un ritmo suave y cadencioso al patrón que se quiere resolver.

\* \* \*

Un requisito para la velocidad y la brillantez, e estar disponible para la liberación de la fuerza y no estar en relajación. Si la mano esta alerta — y tiene la sensación de la formación de un acorde, o como le llamo yo "tener los dedos del mismo largo" — y si la

## Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos

mano se siente cerca o bien aparejada al hombro, lo que de nuevo significa que no haya relajamiento en la muñeca, ni en el dedo, sino al contrario, una disponibilidad para actuar, y por último, si hay una fuerza activa en el brazo que siempre sea la respuesta a la imagen auditiva, entonces el ejecutante tendrá oportunidad de aprovechar su verdadera capacidad para la belleza, la velocidad y la brillantez.

\* \* \*

Al tocar las *Papillons* de M. Rosenthal, uno puede comprender muy bien que el ritmo producido por los brazos, junto con el torso, siempre significa producir sonido, en su trayecto de un punto culminante a otro. El movimiento de la palanca da fuerza (el brazo) siempre es parte de la producción del sonido. Esta palanca tiene en verdad más fuerza que cualquier otra. Las palancas cortas reciben la fuerza del brazo y la completan mientras el brazo calcula la distancia y el nivel: estas palancas no deben tomar nunca el descenso de la tecla de los sonidos introducidos antes que la palanca de fuerza. El ritmo básico es, con mucha frecuencia, una sensación de continuidad de una nota importante a otra; pero, esto no es suficiente. La continuidad en la acción también debe producir sonido, tomando parte también en la fuerza usada para producir los sonidos — introducidos.

De acuerdo con el planteamiento anterior, no puede haber demasiado énfasis en la actividad del brazo cuando toma el descenso de la tecla y su sonido resultante, y va hacia el sonido siguiente, manteniendo siempre la sensación de cercanía con el sonido (el control del nivel de la tecla donde el martinete produce sonido).

\* \* \*

La más pequeña aplicación de fuerza siempre es hecha al vuelo, por así decirlo, cuando el brazo va activamente en curso.

\* \* \*

Un ejemplo excelente del mínimo de articulación en los dedos es rasgar cinco notas consecutivas. Tal ajuste de actividad en el brazo es adecuado para todos los patrones sonoros, pero el balance entre la actividad del brazo, y la cantidad necesaria de articulación para el teclado, pueden variar con los diferentes patrones musicales, cuando se trabaja a velocidad máxima.

\* \* \*

## Practicando una Ejecución

Qué tan extenso se puede tomar un patrón sonoro con un solo impulso del brazo? Mientras que la fuerza alcance a los cinco dedos, el brazo puede estar quieto. Cuando haya un cambio de dirección, debe moverse ---- adentro y afuera. (Op. 25, No. 2).

\* \* \*

El torso es el punto de apoyo para los dos brazos. Para que un ritmo sea un factor penetrante, debe estar sutilmente balanceado. Si un brazo no está balanceado, y tampoco está participando activamente, mientras que el otro toca, no puede haber un torso balanceado.

\* \* \*

Una gran ayuda para obtener un ritmo básico, es tocar *planissimo* un *staccato*, controlando el nivel de la tecla con el brazo. (liberando la fuerza en el nivel).

\* \* \*

La dinámica no requiere necesariamente de un ritmo, pero el ritmo si requiere de la dinámica.

\* \* \*

## MITOS SOBRE EL PIANO Y LOS PIANISTAS

Qué es un sonido áspero? Qué es un sonido duro y desagradable? Qué se quiere decir cuando alguien exclama "toca con un sonido cantado"? Es verdad que existe un "legato bello" en una ejecución bella? Qué es lo que produce la velocidad y la brillantes? Es que los dedos están duros, y las muñecas son "como de acero"?

Un pianista, como oyente, está condicionado necesariamente por los hábitos de su práctica. Las expresiones anteriores reflejan un modo de escuchar provocado por sus hábitos de práctica, y por los medios empleados para producir belleza. Pero supongamos que estos hábitos, estos medios, están equivocados. Por qué entonces no se logra una ejecución hermosa, sin importar qué tanto talento esté presente? Solamente el ritmo puede hacer que todos los detalles entren en una exposición musical de manera que haya lugar para todos los sonidos, para la dignidad, la sutileza, la intensidad emocional que sencillamente exijan la atención profunda del público.

Seguir metas irreales y míticas en la práctica, no producirá buenos resultados, salvo en raras excepciones, a pesar de las metas. Con una práctica defectuosa, ni siquiera la presencia de un talento considerable asegura un resultado exitoso. En el reino de la ejecución pianística, es esencial que nos enfrentemos con lo que es posible o alcanzable y con lo que no.

A continuación mencionaré algunas frases muy comunes, usadas constantemente por pianistas y por el auditorio en general, y que por supuesto, no tienen ninguna relación válida con la ejecución del piano: Color, sonido cantado, legato maravilloso, sonido hermoso, sonido frágil — sonido áspero, sonido rico, dedos o muñecas fuertes. Qué manera tan equivocada de describir la ejecución del piano con los mismos términos usados para el violín o la voz. De hecho estorban para aprender a tocar bien, y para escuchar sensiblemente y con precisión. Ningún ejecutante puede colorear el sonido a menos que tenga contacto directo con el cuerpo que produce el sonido. Cómo puede haber un sonido cantado, si comienza a disminuir desde el momento en que es producido? Cómo es posible que pueda ser áspero, si todo lo que pueda pasarle es un aumento en el volumen? El piano es, por supuesto, un instrumento de precisión, pero los ruidos que produce no corresponden a los de la afinación del sonido. Sonido frágil - Alguien sabe en verdad lo que quiere decir? : Dedos maravillosos. Todo pianista que haya trabajado ejercicios para los dedos, podrá confiar en ellos. Sin embargo, la realidad es que cuando se dan la velocidad y la brillantez, toda la gente con talento hace lo mismo: usan los músculos poderosos que gobiernan su brazo sobre la estructura ósea de los dedos.

## **Mitos Sobre el Piano y los Pianistas**

Si existiera una manera fácil para establecer los hábitos constructivos, después de que han sido bien aprendidos los destructivos, sería mucho menos ardua la vida de un profesor. Tomemos por ejemplo la audición. Si el ejecutante tiene el hábito de iniciar con un impulso de fuerza separada para cada sonido, como en el caso en que los dedos "independientes" producen la fuerza al tocar, escuchará entonces nota por nota, y no la frase como un todo, y francamente, nadie podrá persuadirlo de que es su audición la que lo hace fracasar en su deseo de obtener una buena ejecución.

Existe una gran diferencia entre la imagen correcta para la ejecución, y el uso de palabras imprecisas disfrazadas de imágenes para describir atributos que no son pertinentes con respecto al piano. Usar hábitos de audición condicionados por los malos hábitos en la práctica — por lo general son producto de un mecanismo de ejecución condicionado por un procedimiento de nota por nota en el uso de la fuerza. Practicar para hacer "independientes" a los dedos, y escuchar condicionado por tal práctica ocasiona que el pianista se da cuenta de sonidos aislados, y no de la forma de frase por frase. Así no se puede escuchar lo que realmente sucede.

No se puede "colorar" el sonido del piano, pero la palabra se usa comunmente para describir una ejecución sensible. Tampoco existe un sonido "cantado". El sonido del piano disminuye su volumen desde su comienzo. Lo que se quiere dar a entender es que una sucesión de sonidos al oído a una exposición perfecta y continua, gracias a la sutileza en el uso de la dinámica. No hay "sonido áspero" sólo una sucesión de sonidos fuertes, sin sutileza en la gradación de la intensidad, y de hecho, muy probablemente, tiene una gran cantidad de ruidos de percusión, más de los necesarios, porque hay una distribución de fuerza defectuosa — liberada por debajo del nivel en donde el martinete hace contacto para hundir la tecla. Es justo decir que estos ruidos de percusión no llegan a oírse en las salas de concierto, y no pueden ser oídos más allá de las primeras filas. Se escucha, por supuesto, la falta de sensibilidad en la gradación de la dinámica.

Esta serie de términos poco precisos es sólo una pequeña muestra de palabras sin sentido (en lo que a nuestro instrumento concierne) usadas constantemente para referirse a la ejecución del piano.

## SALPICANDO<sup>26</sup>

Toda mi vida he recordado el virtuosismo y el abandono de mis ejecuciones en el alfilerar de la ventana, desde antes que tuviera un piano en la casa. Y, como respuestas para lograr una ejecución ideal, he pensado, "si tan sólo hubiera un modo de capturar y preservar el abandono y el deleite infantil en la ejecución, en lo que se va desarrollando el equipo para tocar: Podríamos dar un paso muy grande en el logro de nuestras metas.

Súbitamente creo tener idea de cómo hacerlo. Tuve una oportunidad excelente de experimentar mientras enseñaba a un adulto que quería tocar el piano. El tocaba la viola, y verdaderamente no tenía tiempo para practicar, pero era una persona muy talentosa era un músico culto con el don para poder proyectar una idea musical.

Sabiendo que el principal requisito de una ejecución bella es la imagen auditiva convertida en sonido por el empleo del ritmo básico para dar salida a la emoción, decidí que primero debíamos tener un ritmo emocional, glorioso y espectacular, aunque ignoramos temporalmente lo demás.

El proceso fue el siguiente: Usamos "acordes", o más exactamente, grupos de sonidos o clusters; ésto significaba que la palma nunca estaba flácida o medio suelta, sino que los cinco dedos se mantenían listos para resistir la fuerza del brazo. No importaban tanto las notas reales del acorde. Usábamos cualquier patrón rítmico de una pieza o improvisamos. Los acordes eran "salpicados" por todo el teclado.

Tocabamos, por ejemplo, un fragmento de la invención en la menor a dos voces de J.S. Bach. Esto significa que los acordes van a ser salpicados (estallados) sobre el teclado. No se hace ningún intento de precisión sonora para evitar cualquier oportunidad de toque nota por nota en la invención. A lo único que se aspira es a esta explosión violenta y extravagante de acordes. Después de esta manifestación del deseo de dominar todos los recursos del piano, regresábamos a la invención, con la idea de mantener la excitante ejecución rítmica que se logró tan fácilmente mientras no era necesario tocar con precisión. Todas las piezas que él deseaba incluir en su repertorio se le enseñaron de memoria, a propósito. Claro que podía leerlas por su cuenta, pero implicaba una inquietud nerviosa para encontrar la nota correcta, y todo "toque nervioso" queda excluido.

Entonces, se me preguntará: "Qué es ésto?" y yo responderé, dependiendo de lo que él haya tocado, "Concierto en Re menor de Brahms" o "Concierto para la Mano Izquierda de Ravel" o el nombre de cualquier pieza maestra que él conozca, pero que esté fuera de su alcance. Las podía salpicar porque las conocía y tenía la imagen auditiva, las dramatizaba

---

26 Este es el borrador de una idea nueva que Abby Whiteside anotó en Noviembre de 1956

## **Salpicando**

con cada átomo de respuesta emocional que había en su ser. Nadie puede dejar pasar la intención — la pieza está ahí, en todo su esplendor, excepto por las notas correctas. Usted puede decir "entonces no está ahí en absoluto", y yo le aseguro que el escucharía causa gracia, porque el ritmo es muy excitante.

Bueno, en el caso anterior estaba tratando con un músico excelente y con una persona que expresaba emoción con su cuerpo cuando tenía contacto con la música. En caso de no encontrar el modo de penetrar en esta área de la expresión emocional por medio del ritmo básico, se puede aprender, poco a poco, cómo aplicar esto con todos los estudiantes.

El adaptarse nunca es tan difícil como el encontrar la clave del acercamiento real a un problema. Este problema de dramatización de una idea musical no puede esperar a que exista el mecanismo de ejecución que cuide la distancia, la velocidad y la precisión. El proceso de aprendizaje será más eficiente cuando se comienza usando este elemento (salpicando) antes de que exista la más mínima oportunidad de utilizarlo con precisión sonora en cualquier pieza.

Todos los maestros deberían preocuparse por aprender a usar un ritmo excitante desde el principio — y no después de que ya se han formado los hábitos que dificultan la manera de usar el ritmo. Parece ser que una clave verdadera para solucionar el problema, es hacer la pantomina de una pieza vigorosa y salpicar acordes con abandono por todo el teclado, a modo de improvisación, usando patrones rítmicos y acercándose cada vez más y más a las posiciones correctas.

## LA ENSEÑANZA EFICAZ DEL PIANO<sup>27</sup>

Tocar el piano es como patinar o andar en bicicleta. Es un proceso físico que comprende facilidad natural, eficiencia y coordinación. Esto puede sonar muy obvio, pero parece que muchos pianistas y maestros de piano no entienden este simple hecho y sus implicaciones. Con frecuencia se le dice al ejecutante que el escucharse a sí mismo es lo que importa durante la práctica o en concierto. Pero también se le debería decir que la actividad física del ejecutante condiciona su audición estén coordinados por completo, el alumno nunca conseguira ni soltura, ni facilidad técnica perdurable, y tampoco disfrutará del piano.

El estudiante de música debe comenzar tocando de oído. Es obvio que tiene que aprender a leer, pero debe ser un aprendizaje auditivo y no visual. Observe la soltura y la precisión de los alumnos que aprendieron de oído. Su habilidad nunca es obtenida por aquellos que aprendieron las notas primero y crearon una coordinación dependiente de los ojos. Las notas, después de todo, son solamente símbolos de los sonidos. El discípulo que ha aprendido la música por la manera en que suena, escucha sonido cuando ve el símbolo. Los movimientos que hacen audible este sonido imaginado son dirigidos por su oído. Son como un fluido, tan eficiente y tan coordinado como sus movimientos cuando toca sin partitura.

No debemos permitir que los movimientos físicos aislados o que el proceso intelectual interfieran con esta coordinación. Muchos estudiantes escuchan nota por nota porque su atención es capturada por la iniciación de fuerza involucrada en el movimiento aislado de cada uno de los dedos, impidiéndole tocar una frase con suavidad, y sentir el ritmo global de la música. Aquellos que tienen oído absoluto tienen, irónicamente mayor dificultad con este problema, que aquellos que no tienen muy buen oído. Escuchan con tanta agudeza las notas que su cuerpo exagera en respuesta y probablemente pone mucha atención a los sonidos aislados a expensas de la frase.

En la música hay dos tipos de ritmo y el alumno debe ser ayudado desde el principio para poder entender los dos. Está el ritmo de la duración de las notas y también el ritmo de la forma. El ritmo de la forma surge de la obra como un todo — de la evolución continua de su patrón y de su significado, del estudio legato de las frases y del relato coherente de un discurso musical. El ritmo de la articulación es el ritmo de las notas aisladas; es un componente necesario al tocar, pero no tiene significado a menos que este fusionado a un

---

27 Artículo que apareció el 15 de Dic. de 1951. editado por "America musical" Este versión estuvo basada en una entrevista a Robert Sabin Abby Whiteside. Reimpresa con el permiso del editor.



## La Enseñanza Eficaz del Piano

esquema amplio. Así como no se puede hablar letra por letra, no se puede tocar nota por nota. Las notas construyen un discurso musical; sólo cuando están combinadas tienen un sentido musical. El alumno debe, desde el principio, pensar en ellas como símbolos de patrones continuos de sonido, y no como exposiciones aisladas.

Los dos factores fundamentales para adquirir habilidad musical son la imagen auditiva (lo que el alumno escucha realmente en su interior) y el sentido del ritmo. Con los principiantes, un período de enseñanza de memoria prolongado permitirá registrar el sonido más fácilmente. La pantomina debe ser usada para que el cuerpo pueda sentir el excitante ritmo de la música. Cuando los procesos físicos están perfectamente coordinados y fusionados con la expresión emocional de la música, el maestro observará la facilidad y la libertad que se encuentra en el movimiento de un acróbata o de un patinador, muy hábiles.

Los jazzistas siempre están en lo correcto si no han recibido enseñanza alguna. Tienen el sonido en sus oídos y el ritmo en sus cuerpos. Embellecen la melodía pero nunca distorsionan el ritmo. Su facilidad maravillosa está basada en la coordinación de todos los factores que producen la música. Casi todos ellos tocan de oído, aunque también pueden leer notas si así lo desean. Escogen una tonada que tenga un ritmo atractivo y desarrollan un complejo esquema musical sin perder nunca la dirección del impulso, ni el control físico con el que comenzaron.

La aplicación de este hecho en la enseñanza puede ser ilustrado con una experiencia personal. Uno de mis primeros alumnos, ahora director y compositor muy conocido, viene a visitarme de vez en cuando. Quiere que le cheque su problema de escuchar demasiadas notas lo que ocasiona que el ritmo de la forma, no sea lo suficientemente fuerte como para crear un balance apropiado entre un cuerpo completamente coordinado y la imagen auditiva. En una de sus visitas le pedí que improvisara una Mazurka, y luego que leyera Mazurka de Chopin. Comprendió que el objetivo era llevar el ritmo físico inherente en la improvisación a la ejecución de la partitura. Su Mazurka improvisada era completamente sensitiva, rítmica y deliciosa. La de Chopin no tenía estas cualidades. Fracaso dos veces en hacer la transición de la improvisación a la lectura. Pero la tercera sí tuvo éxito, y el resultado fue una ejecución muy agradable. Luego, algo confundido, dijo: "sabes, todo pasó tan rápido, que no oí nada". En otras palabras, las dos primeras veces la partitura le hacía escuchar el sonido de cada nota que veía. Su cuerpo se esforzaba por prestar atención a cada nota que tocaba y no expresaba el ritmo de la idea musical como un todo. El resultado fue una ejecución antimusical. Cuando mantenía la forma del ritmo, así como lo hacía en la improvisación, parecía que la música tocaba por sí sola. No había interrupciones, ni retrasos, ni ningún otro tropiezo de los que acosan al ejecutante que está condicionado a escuchar nota por nota.

En una improvisación, se tiene una idea que completar y se toca hacia la conclusión de las frases o las combinaciones de frases. Cuando se lee la música de alguien, se tiene la tendencia a concentrar la atención en las notas escritas y no en las ideas completas. El sonido de notas aisladas se hace tan importante en la mente, que el oído busca sonidos específicos. Suele suceder que el sonido que uno enfatiza no es el apropiado para que la frase en que este ocurre, suene sensitiva y bien balanceada. El alumno debe ser ayudado para poder tocar con una dirección física, como en el glissando. Lo más importante es la continuidad en el uso de la energía productora del sonido, que fluye como una corriente rítmica por debajo de los distintos movimientos empleados.

No hace mucho aplique estos principios a un adulto principiante que no leía música. La inicié con un Pequeño Preludio en Do menor (indicado algunas veces para laúd) de Bach. Al principio no le enseñe las notas. En la primera lección sólo trabajamos un ritmo simple, tocando la triada de Do menor en el primer y en el tercer tiempos del compás de tres cuartos. Después toqué el contorno melódico en la parte aguda del teclado para preparar su oído a la forma real de la obra. Después de dos lecciones ya habíamos establecido el ritmo básico, y ella pudo darse cuenta de como se desarrolló el contorno a partir de éste. En unas cuantas lecciones más había aprendido las notas y era capaz de leer los acordes que ya había estado tocando. A fin de mes pudo tocar a tempo el Preludio.

El primer contacto del alumno con el teclado debe ser una experiencia feliz, debe tratar con la música misma y no con conceptos verbales. La primera sensación que debería tener al tocar, es la de dar vida a una melodía conocida. El maestro debe comenzar con la literatura más bella, no con ejercicios para los dedos o cosas por el estilo. El alumno debe ser capturado emocional e intelectualmente desde la primera lección, aunque sea muy sencillo el comienzo. Permítame enfatizar de nuevo, debe comenzar con el oído y no con la mano. Cuando se comienza con la mano, empezamos mal.

Al asentar una técnica para los dedos sin coordinar todo el mecanismo del cuerpo, y sin que participen las emociones, el maestro está lanzando una zancadilla a la maquinaria musical. La mano humana es un mecanismo extremadamente sensible, y una vez que ha adquirido hábitos de independencia, se resiste tercamente al cambio.

El maestro debería comenzar con la sensación física y luego ir elaborando el concepto mental, la sensación física debe involucrar al cuerpo entero. Si yo le dijera que me quitara inmediatamente una basurilla del ojo para no quedarme ciega, no sólo usaría sus manos, sino que concentraría todo su cuerpo en la actividad. Este tipo de concentración es el que debe ser despertado en un principiante de música. La reacción básica a la música, el estado de ánimo, por así decirlo, se da en el torso. El centro del cuerpo debería tener la misma relación con las manos, que la que tiene el centro de una rueda con los rayos, o el

## **La Enseñanza Eficaz del Piano**

centro de un compás con la trayectoria de su brazo. Se debería mover en una armonía rítmica. Si el ejecutante proyecta sus respuestas emocionales a la música desde el cuerpo, con una sensación de energía suspendida y con una continuidad rítmica, su ejecución tendrá gracia y fluidez.

Al principio no debería preocuparse mucho por las notas aisladas. Lo que es vital es el ritmo de la forma, como lo he llamado. Las primeras impresiones del estudiante, que son las más duraderas, no deberían ser las de movimientos de lucha para golpear las teclas correctas. Debería sentir en su cuerpo el ritmo global de la música, y encontrar una salida emocional desde el centro del mismo (cuerpo) durante la ejecución. Si sólo se esfuerza para que sus manos ataquen las teclas correctas, tratando de expresar sus sentimientos a través de este tipo de actividad localizada, va en camino de ser un mal pianista.

El piano presenta una dificultad especial. El ejecutante se sienta frente al instrumento y produce sonido por medio de una acción vertical, en una serie de ataques a las teclas. Luego, debe esforzarse por conseguir las mismas e infinitas variaciones rítmicas y dinámicas que posee la voz humana. Debe producir los sonidos por medio de un flujo continuo de energía en vez de tomar impulsos de fuerza aislados. Tararee una melodía y observe la gradación del sonido. La intensidad varía automáticamente con la cadencia de la tonada. El pianista debe lograr un flujo continuo en la producción del sonido, tan fluido y sensitivo como la respiración de un cantante. La idea musical debe ser el estímulo que produzca una variación constante en la intensidad sonora; las manos por sí solas nunca podrán capacitar al pianista para hacer esto, no importa que tan experto haya sido su entrenamiento. La coordinación corporal que se necesita debe emanar del interior; la actividad debe comenzar en el torso e involucrar al cuerpo entero.

Porqué muchos pianistas suenan brillantes e interesantes con orquesta, y luego dan recitales aburridos e inspidos? Una razón importante es que muchos de ellos han adquirido malos hábitos que desaparecen temporalmente cuando ejecutan conciertos. No pueden resistirse al ritmo creador por la orquesta, y se ven obligados a tocar la música en un flujo continuo. Tiene la libertad y la excitación física, y al mismo tiempo tienen una comprensión total del control rítmico. Pero en el recital permiten que sus manos y sus mentes se interpongan entre ellos y la música. Los malos hábitos se reafirman a sí mismos, su ejecución se distorsiona, se torna fragmentaria y tensa.

La mitad de la belleza en la ejecución pianística reside en el espaciamento de los sonidos. El maestro debe tratar desde el principio con la sensibilidad elemental del fraseo. El mejor método es encontrar obras en la gran literatura musical que sean lo suficientemente sencillas para principiantes, piezas cuyo patrón absorba todas las dificultades. Cuando el profesor trabaja con este ritmo, le puede dar al alumno la sensación

de ir resolviendo los mecanismos de la música mientras la va aprendiendo de oído. Su sensación de distancia en el teclado y la cantidad de energía que utiliza para cubrirla son extremadamente importantes. Se le debe enseñar que la naturaleza coordina del cerebro hacia afuera, y que no sólo debe pensar en la distancia en términos de mover la mano. Se le debe transmitir una sensación de avance muy fuerte en cada pieza que toque. No es accidente que Toscanini dirija en círculo, pues es exactamente esta sensación de flujo continuo la que transmite a su orquesta.

Y sobre todo, los maestros deben recordar que la naturaleza es el elemento principal para poder tocar el piano, así como para cualquier otra actividad humana. Deben colaborar con la naturaleza, y no importa no imponer conceptos físicos o intelectuales incomprensibles y sin una motivación interna. Los milagros técnicos que realizan los grandes pianistas, son milagros de la naturaleza.

## EXPERIMENTANDO LA MUSICA CON EL PIANO<sup>28</sup>

La gente que más disfruta haciendo música es aquélla que toca de oído. Eso no significa que no puedan leer, sino que aprenden con su oído; y si leen, las notas sólo son meros símbolos de los sonidos. Para ellos la página impresa es sonido. De qué otra manera puedes conocer la música, si no es por su sonido? Cómo conoces una fuga de Bach o una Sinfonía de Beethoven? Y como esta gente auditiva aprende música por el modo en que suena, los movimientos que hacen audible la imagen de un sonido están dirigidos por el oído.

El jugador de golf dice: "manten la vista en la bola", sabiendo que para pegarlo con exactitud, el ojo debe ser el factor determinante que traiga todos los movimientos a un punto y a la distancia exacta. El lema favorito de los músicos debería ser "mantén tu oído en la música", puesto que hay que producir sonido, el oído tiene que ser el factor determinante que traiga todos los movimientos al punto y en el instante exacto en que el sonido es deseado.

Dónde está la multitud de estudiantes del ayer? Están haciendo música todavía, habría que ver si no pertenecen al grupo auditivo. Los aprendices visuales ya no tocan porque mantenerse en práctica y hacer música, en vez de ser un placer, era una faena muy dura. Sólo existe una vía que conduce al reino de la música: La vía en donde el sonido señala el camino. Cualquier otra avenida es una desviación o un callejón sin salida.

El único comienzo seguro para un estudiante de música es tocar de oído. Para dar crédito a esto basta con observar la facilidad y la precisión de los estudiantes que comienzan de ese modo. La habilidad que desarrollaron nunca se iguala con la de aquéllos que aprendieron las notas y que formaron una coordinación dependiendo de su vista. Una evidencia de los que sucede en la coordinación para hacer música, es la facilidad asombrosa que se encuentra en las orquestas de jazz. Todos los músicos pueden tocar prácticamente de oído, aunque lean por nota. Cómo empezaron? Tocando una melodía que tenía un ritmo seductor. Porqué empezaron? porque querían tocar esa melodía.

El primer contacto con la música debe ser una experiencia feliz y de acuerdo a las reglas y reglamentos de la educación moderna, debe ocuparse de la música en sí, y de acuerdo a las reglas y reglamentos de la educación moderna, debe ocuparse de la música en sí, y no ser una mera aproximación. Para que esto pueda pasar, es necesario que el objetivo de tocar el teclado sea darle vida a una melodía conocida. Cómo puede ser esto, si hay notas que aprender, teclas que reconocer y digitación que atender? Este proceso es

---

28 Reimpreso con el permiso de la Asociación Nacional de Maestros de Música, volumen de procedimientos para 1938.

demasiado difícil como para disfrutarlo. Sin duda el problema sigue persistiendo porque vivimos en un mundo donde el ojo está acostumbrado a tomar la responsabilidad, y un gran porcentaje de gente aprende más rápido que cuando usan el oído. Tanto los maestros, como los padres quieren resultados palpables por el tiempo y el dinero invertidos, y tocar una piececita es la mejor muestra.

El proyecto ideal para dar a los estudiantes la oportunidad de tocar el piano de oído es formar grupos pequeños de trabajo diario. En vez de eso, se da una lección semanal de media hora. Esta situación hace virtualmente imposible que el alumno de mente visual reciba la ayuda para despertar su oído al aprendizaje activo. Algo se tiene que practicar, entonces le dan unas notas que aprender y ejercicios de repetición para los dedos. Así es como tratamos de ayudar a que la gente tenga acceso a este bello mundo de la música, sin darles la oportunidad de trabajar con el sonido. Cuando el sonido es el instrumento. Qué otra cosa hay que pueda guiar el proceso de aprendizaje, excepto el: a qué suena esto?.

Tener excelente oído crítico y tener un buen oído para aprender no es necesariamente lo mismo. Pero si se quiere tener una experiencia musical satisfactoria con un instrumento, entonces sí es necesario el oído del segundo tipo, y muy necesario también para que se tenga alegría y seguridad con el instrumento. Al principio el oído no es capaz de retener la imagen auditiva. El estudiante avanzado probablemente no usa su oído para adquirir conocimientos, y tal vez pase malos ratos con su técnica. Nadie debería privarlo de la experiencia de hacer música por sí mismo, como parte vital de su educación.

Son dos los factores fundamentales para aprender una habilidad musical: La imagen auditiva y el sentido del ritmo, que se fusionan por completo cuando el instrumento es un medio perfecto de expresión musical. Esta fusión debe ser la meta de cualquier enseñanza. Cada lección debería tratar con el sonido de la música, y con el sentido de su ritmo. Al oído hay que darle la oportunidad de experimentar el sonido por medio de un período de aprendizaje de memoria prolongada, y al cuerpo, la oportunidad de sentir el estimulante ritmo de la música usando una gran cantidad de pantomima.

Es importante saber con claridad que en la música están presentes dos tipos de ritmo: el ritmo de la forma, y el ritmo de los valores de las notas. El ritmo de la forma lleva la sensación de legato, la narración continua del cuento. El ritmo de articulación es el ritmo de los movimientos aislados. La mejor manera en que la ejecución expresa las ideas musicales creativas es cuando el ritmo de la forma, el legato, es la vía de escape de la emoción. Que el cuerpo experimente el ritmo de la frase antes de que la atención sea captada por la precisión en el ataque a las teclas. La experiencia rítmica que comprende tanto el torso como las manos, sienta las bases para la belleza y la facilidad.

## *Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos*

La sensación de un ritmo corporal es ilustrativo. Hablar de él es tiempo perdido. Entre el centro del cuerpo y las manos debe haber la misma relación que hay entre los rayos de una rueda y su eje, o entre el brazo central y el externo de un compás. Se mueven en una armonía rítmica. Aunque los movimientos del centro del cuerpo deben ser muy pequeños, hay que mantener la sensación de una energía suspendida, de continuidad en la actividad, que capte la respuesta emocional provocada por la música. El pianista puede emitir una frase bien balanceada, si se esfuerza porque su cuerpo experimente una continuidad rítmica, como la que disfruta un patinador al deslizarse suavemente. Sólo si sentimos desde un principio la corriente natural del ritmo de la forma, permitiremos que las primeras impresiones motoras, que son las que perduran, sean las que atacan las teclas adecuadas. Cuando un ritmo continúa es el complemento de una imaginación auditiva continua, las ideas musicales fluyen con mayor facilidad. Los pianistas, para bien o para mal pueden ser alineados en dos clases. Los buenos, encuentran la salida emocional a través del ritmo de la forma que llevan en el cuerpo, y los malos, que la encuentran en el ritmo del ataque a las teclas, conducido por las manos.

Al presentar una idea musical, los resultados dependen de que la coordinación corporal sea capaz de producir hasta la menor sutileza en el matiz rítmico, y en la gradación de la intensidad sonora, no importa cuales sean las dotes musicales. Estas dos herramientas de expresión, el ritmo y la dinámica, no pueden ser aprovechados en su infinita variedad, excepto cuando las fuerzas son usadas a favor y no en contra de un ritmo que fluya suavemente, una curva descrita por una brazada amplia se puede graduar con mayor detalle que una curva hecha con los dedos. La gradación en la intensidad es más delicada cuando los sonidos son producidos por un flujo de energía continuo, y no cuando son producidos por inicios de fuerza aislados. Cuando uno tararea distraídamente una melodía, escuche la gradación del sonido. La intensidad de este varía constantemente. No hay necesidad de regular la respiración, varía automáticamente junto con el balanceo de la melodía. El pianista debe entretenerse para tener un flujo de fuerza continua durante la ejecución, que sea completamente fluido y sensitivo, como la respiración en una canción, de manera que lo que se necesita es una idea musical, para tener una variación constante en la intensidad de sonido.

Aquí es en donde reside la dificultad del piano. Es una dificultad musical. Nos sentamos frente al instrumento y tenemos que producir sonido a través de una acción vertical, siendo que la idea musical es el resultado de la sucesión de sonidos que corren lateralmente por el teclado. Deberíamos estar involucrados emocionalmente con la sensación de continuidad, y en vez de eso, nos ocupamos de atacar las teclas por separado. Aquí tenemos un obstáculo verdadero: La habilidad de la mano como

herramienta, su enorme capacidad movimientos sensitivos, aunada al hecho de que hace contacto con el sonido, permite que sus movimientos faciliten la salida de la emoción del pianista; pero la mano por sí sola, es incapaz de tocar el piano moderno sin forzarse, y no hay manera de que participe todo el cuerpo, excepto a través de una coordinación que vaya del centro hacia afuera. Comenzar por el fin, no comprende lo de enmedio, pero empezar por el medio sí comprende el fin. Si el ritmo de la forma es lo suficientemente atractivo como para comenzar la actividad en el torso, y estos movimientos permiten la salida de la respuesta emocional a la música, entonces matamos dos pájaros de un tiro. Al tener la posibilidad de que exista un ritmo continuo, podemos conseguir gran belleza y además con mucha facilidad, porque todo cuerpo, junto con la fuerza de sus músculos, participa en la producción de sonidos sucesivos.

Escoja al primer atril de una orquesta. Seguramente tiene este puesto porque su música está llena de sutilezas. Obsérvelo cuando ejecuta un solo. En el momento en que sustituye al director, y se hace responsable de la belleza de la música, algo pasa en su cuerpo. De repente capta cada matiz rítmico, o dicho de otro modo — que yo considero cerca de la verdad — su cuerpo, ligero, flotante y lleno de actividad, crea el matiz rítmico que uno escucha. Nunca se queda quieto, vibra constantemente respondiendo al mensaje que su oído está registrando. La manera en que ejecuta un tema con variaciones sirve para ilustrar la importancia de este ritmo central, como salida de la respuesta emocional de la música. El tema, es la idea musical en su exposición más simple. Las variaciones se ajustan a la forma de esta exposición. Cuando son tocadas con belleza, nunca distorsionan la forma. Si en cambio son tocadas mal, pasa justo lo contrario. O sea, el cambio en el patrón rítmico de los sonidos es emocionalmente más importante para el ejecutante, que el patrón amplio y continuo de la forma, por lo que son distorsionadas convirtiéndose en una serie de piezas pequeñas, sin relación entre sí, en vez de que cada variación sea una parte integrada de la composición como un todo. A nosotros como oyentes, en vez de disfrutar y de emocionarnos por un ritmo que fluye al ir enlazando todos los motivos en una progresión lineal agradable, nos aburrirnos y nos fastidiamos al escuchar un revoltijo de detalles.

Cuando el ritmo y la dinámica son las herramientas vitales de la expresión, en lo que al piano concierne, se puede lograr una gran sutileza en la presentación de las ideas cuando el cuerpo es coordinado como un todo, iniciando la fuerza y el ritmo desde el mismo centro del cuerpo, hacia afuera, en donde se pone en contacto con el sonido. Las ideas musicales creativas no pueden ser transmitidas a los estudiantes, pero se les puede enseñar la vía por la cual fluyen libremente las ideas hacia el sonido. La fórmula es bastante simple de exponer, aunque el delicado balance de la perfección elude un análisis completo. El



### *Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos*

estudiante debe aprender de oído, y el cuerpo debe ser entrenado para mantener un ritmo continuo que es, tanto la vía de la salida emocional, como el que controla la fuerza.

## ERRORES EN LA ENSEÑANZA TRADICIONAL DEL PIANO<sup>29</sup>

Los pedagogos, en general, han descartado muchos de los procedimientos que los músicos continúan empleando. En el campo de la música, la tradición ha jugado un papel muy importante, pero eso no justifica el aferrarse a herramientas obsoletas en la enseñanza.

Como maestros de una habilidad, hemos fracasado a evaluar la tremenda capacidad del cuerpo para lograr perfección en el movimiento, y hemos dejado que intervengan conceptos intelectuales que aventajan la capacidad natural de coordinación del cuerpo. Los logros de un jazzista en calidad y brillantez son formidables, y muchos casos no son resultado del estudio, sino de su ritmo innato y de su buen oído. Lo que hace rápido y eficiente su aprendizaje en esa magia que funciona con el ritmo adecuado, cuya cualidad básica es tener continuidad en la acción que, sin detenerse por nada, va absorbiendo a su paso todos los detalles, paso tan continuo como el movimiento de una película en cámara lenta. Ningún movimiento lo disturba, fluye de la primera a la última nota. He utilizado la palabra ritmo, siempre en el sentido de continuidad en la acción, vinculándola con la forma de la composición y al mismo tiempo realizándola.

A continuación, presento una serie de errores en la enseñanza tradicional que, en mi opinión, son improductivos y superfluos:

### I. *El uso de los valores de las notas como base del ritmo.*

La percepción musical, la facilidad y la soltura, requisitos convenientes para poder crear música bella, están asociados inevitable e indisolublemente a los patrones motores que conforman el ritmo.

No se puede formar un hábito más devastador que el de asociar el ritmo de la ejecución con la mera acción de producir sonidos aislados. El ritmo debe ser asociado a la acción de para la continuidad que pueda comprender automáticamente el hundimiento de la tecla. El oído puede atender a las relaciones más amplias de la forma, sólo cuando hay una contraparte física de la forma o de la idea de la composición. La continuidad en la acción hace un mapa en relieve de toda la estructura. El ritmo, factor importante en el desarrollo del estudiante, es registrado casi por completo a través de una acción muscular.

Los primeros hábitos condicionan fácilmente la clase de ritmo que será utilizado. Si se usa el valor de las notas como base del procedimiento, la acción que produce cada nota, será la única que indicará el ritmo. La falta de continuidad en la acción anula un ritmo ininterrumpido, siendo el único factor creativo que explota toda la capacidad del cuerpo

---

29 No ha sido posible determinar con precisión la fecha en que Abby W. escribió este artículo, pero las evidencias intrínsecas en el mismo nos sugieren que fué hecho mientras trabajaba en el ensayo *Lo indispensable para la ejecución del piano*. (Editores).

## *Perfeccionando los Estudios de Chopin y Otros Ensayos*

para la coordinación. Sin esta coordinación completa, no se puede llegar a ninguna perfección.

Construir un compás añadiendo los valores de las notas, una tras otra, entorpece, de hecho, la exactitud de la duración. Los valores de las notas sólo pueden ser perfectos en duración y además ser expresivos cuando llenan una unidad de tiempo más grande, establecida con antelación. Establecer una unidad de tiempo más grande, digamos el compás, significa darse cuenta de la continuidad en la acción para esa unidad de tiempo. La subdivisión de una unidad larga, conecta cada nota hacia adelante, porque la subdivisión presupone que existe el concepto, y también la conciencia física de una unidad de tiempo más amplia que dividir. La adición o suma de notas, sólo va conectando los sonidos con lo anterior. En la ejecución no se puede conseguir belleza sutil alguna añadiendo sonidos. Debe haber un concepto completo de la idea musical para relacionar cada sonido con lo que sigue. Esto exige una acción física que al ocuparse de unidades de tiempo más grandes domine la acción del detalle, como en un todo. Sólo un ritmo básico, basado en la continuidad de la progresión, puede cuidar la atención del todo en vez de la atención en las partes.

Poner atención a los valores de las notas, antes de que se establezca el hábito de las continuidades, puede disipar la idea del todo, porque los movimientos son hechos para producir sonidos aislados, sin estar relacionados con los movimientos de una progresión continua.

### ***II. Establecimiento de hábitos que, desde el comienzo, se basan en la producción de detalles.***

En el campo de la educación es muy importante tener el concepto del todo desde el principio. Se usan los movimientos grandes antes que los pequeños. Esto quiere decir que, al aprender una habilidad, debe haber acción en los músculos que participan en los movimientos más amplios, y que estos hábitos motrices deben ser los primeros en formarse. Entonces las acciones musculares de los detalles pueden ser incluidas e incorporadas por la acción correspondiente a la progresión continua.

Para el pintor, el tamaño del lienzo determina la relación de todos los detalles. Para el pianista, la percepción del espacio es la duración de tiempo, y ésta es compartida por la audición y la acción muscular. La acción muscular es la que produce continuidad en la progresión y la que desarrolla la percepción del espacio hacia su mayor sutileza.

Lo que determina en gran parte el desarrollo de la percepción de la música, es la clase de hábitos de movimientos adquiridos en la producción del tipo de ritmo usado. Si los

---

30 Ver detalles en el glosario.

## ***Errores en la Enseñanza Tradicional del Piano***

hábitos ocupan primero los detalles, la concepción de la música tendrá que ver probablemente con los detalles, y el oído escuchará detalles. Este procedimiento no contribuye ni a la sencillez, ni a la claridad en la exposición musical, y puede arruinar la coordinación de la amplia línea de la progresión. El atender primero a los detalles, puede crear tal confusión en la exposición musical, que ningún auditorio podría mantener la atención. Al adquirir hábitos, lo primero es lo primero.

Para darse cuenta de la composición como un todo, primero hay que atender a la acción física de continuidad de principio a fin, sin detenerse en los detalles, para cuidar la concepción de toda la estructura. Sin este procedimiento, no se puede refinar ninguna percepción espacial, y sin ésta, no se puede producir ninguna belleza sutil.

### ***III. Énfasis en el entrenamiento auditivo del músico sin la comprensión total de su conexión con los controles motores.***

La falta de control auditivo de los movimientos no sería tan importante, si los hábitos de audición y los de movimiento no fueran tan interdependientes. Los aprendices visuales después de años de esfuerzo, aún después de haber logrado cierto grado de éxito, con frecuencia se ven incapacitados cuando quieren tocar para otros. Esta incapacidad, un nerviosismo incontrolable, se debe al hecho de que todo proceso para tocar fué establecido por un control visual. Pero sólo el oído puede formar con seguridad la imagen auditiva, cuando el sonido es el medio. Si el oído, careciendo de una imagen auditiva claramente grabada, no dirige el movimiento que produce el sonido, nunca habrá ninguna seguridad real en la coordinación en la memoria.

El entrenamiento auditivo debe conectar directamente la percepción de los sonidos con la actividad que producen en la ejecución. Cuando el movimiento es motivado por el deseo de producir lo que escucha, la imagen auditiva y los patrones motores se reforzarán uno al otro. En las clases de entrenamiento auditivo, se logra poco cuando no se hace ninguna asociación con la acción muscular. Cuando el movimiento es el resultado del deseo de proyectar en vivo la música imaginada, conocido como "tocar de oído" entonces seguramente es porque se usó el control que permite funcionar al cuerpo.

Todos los concertistas expertos son aprendices auditivos, y por mi experiencia puedo decir que una mayoría abrumadora tienen oído absoluto. Sólo el oído puede dirigir hábilmente la acción que produce la música.

El entrenamiento auditivo debería iniciar la primera lección, permitiendo que el alumno conozca el teclado por el sonido que produce, para que el movimiento tenga como único propósito producir los sonidos que hacen la música.

### ***IV. Entrenamiento tradicional de los dedos — Independencia de los dedos — esfuerzo por conseguir igualdad de fuerza en el ataque.***

En lo que a facilidad y soltura concierne, con ningún procedimiento se puede perder más tiempo que con aquél que entrena los dedos para producir sonido, y eso sin mencionar lo que ocasiona en relación con la belleza de la ejecución. Para tocar con perfección se requiere de la ayuda que otorga la naturaleza cuando se usan los canales naturales del aprendizaje, el oído y el ritmo. Note de nuevo la facilidad, la precisión y la soltura del jazzista. Logra resultados sin haber hecho ejercicios para los dedos, usando solamente su oído y un ritmo que opera suavemente, disfrutando al mismo tiempo el proceso.

La coordinación para una acción completamente efectiva toma lugar del centro del radio de actividad hacia la periferia; para tocar esto significa del hombro a la punta de los dedos (no de los dedos al hombro). Si los dedos son entrenados para alcanzar las teclas, se tiende a desconectar la actividad de los dedos de una acción ordenada. Cualquier hábito que interfiera con la acción bien coordinada, multiplica las dificultades desmesuradamente.

Buscar la distancia lateral con los dedos es por sí misma causa suficiente de imprecisión y de dificultad en un pasaje difícil. Buscar o calcular la distancia con las puntas de los dedos, cambia por completo la sensación de la distancia lateral en el teclado. Observe la acción de un compás(geométrico): la puntilla central gira sobre sí misma, mientras que el brazo externo se desplaza por la circunferencia entera. La distancia controlada desde el centro del radio de actividad, la articulación del hombro, tiene una relación muy similar a la distancia que recorre la mano en una progresión lateral, así como la puntilla central la tiene con el brazo externo del compás. En la articulación del hombro no hay desplazamiento, sólo un giro en la articulación. Esto de la capacidad de calcular distancias con precisión, manteniendo una postura segura.

Cuando se controla la distancia con la punta de los dedos, se crea una sensación diferente a la que se crea cuando se toma el control con la articulación del hombro, semejante a la diferencia entre tensión y relajación. La primera contribuye a la dificultad y al esfuerzo, mientras que la segunda asegura la facilidad y la soltura. El brazo sólo gira y calcula la distancia, mientras que las demás palancas se ajustan fácilmente y con naturalidad a la acción controlada desde la articulación del hombro. Desafortunadamente nadie puede tener la alegría y el alivio de este sencillo control desde el principio: una vez que los dedos han sido entrenados para buscar la distancia, se mantienen tenazmente en esa actitud.

La distancia que la mano debe viajar por el teclado es grande, pero, literalmente, esa distancia se siente acortada, como al cerrar un acordeón, cuando la articulación del hombro se hace cargo del control de la distancia. Las dificultades para calcular la distancia

## ***Errores en la Enseñanza Tradicional del Piano***

consideradas insuperables, simplemente desaparecen cuando la articulación del hombro controla la progresión lateral realmente. Este problema de la distancia lateral nunca es resuelto con seguridad cuando los dedos buscan la distancia. Los dedos deben moverse como parte de un control central si se quiere que la distancia lateral no sea un problema para siempre. Buscar con los dedos puede impedir que se logre alguna vez la coordinación sencilla para la distancia. Entrenar los dedos para producir la fuerza para tocar proporciona gran trabajo a los pequeños músculos, provocando con frecuencia una neuritis.

No es posible que los dedos ataquen con la misma fuerza, ni tampoco pueden suministrar la fuerza suficiente para el rango dinámico del piano moderno. Existe el argumento falaz de que son los dedos quienes controlan el matiz con delicadeza. Pero no es verdad. Para probar esto toque con los dedos una escala pianissimo, y luego toque un glissando también pianissimo. El glissando opera con un control, el del jalón del brazo, y así es fácil mantener el pianissimo. La escala con los dedos multiplica tremendamente las dificultades sin ayuda al control del pianissimo. Si el jalón utilizando en el glissando se mantiene al tocar, cambiando simplemente la dirección del jalón, de manera que sea hacia el torso, y si la acción de los dedos de hundir la tecla es una parte coordinada de la fuerza producida por el jalón, es fácil matizar con delicadeza. El entrenamiento de los dedos para producir sonido es responsable del terrible desperdicio de talento en la ejecución ocasionando también que el tocar se transforme en una lucha. Para mantener el mecanismo en buena condición es necesario un entrenamiento diario. Con una energía coordinada y bien balanceada no se perderá el control del toque cuando se deja de tocar por unos momentos, durará y permanecerá intacto un período largo.

Es una equivocación pensar que los dedos no pueden actuar hábilmente si no son entrenados para ser independientes. Ellos actúan con precisión cuando operan como una parte del brazo. Es sólo una acción diferente. No tiene sentido establecer un hábito, que además es innecesario, interfiere en la obtención de la coordinación total requerida para tocar. Entrenar el brazo en completa coordinación, asegurará la cooperación de la mano y de los dedos. Entrenar a la mano y a los dedos para lograr independencia no asegura la cooperación completa del brazo.

### ***V. Tocar escalas para desarrollar fluidez, precisión y belleza.***

No conozco ninguna rutina diaria de escalas que no dependa de los dedos para producir sonido y que no controle la dinámica con su fuerza. El solo hecho de que dicha práctica aburra a un niño, es razón suficiente para no usarla, y además, todo el procedimiento es erróneo por pretender lograr facilidad y soltura con el menor esfuerzo. Una ojeada al mecanismo de la fluidez lograda con facilidad, puede sugerir las razones del porqué cuando se usan los controles correctos de fuerza y de distancia, se puede tocar

una escala brillante, y del porqué la práctica de escalas no colabora con los controles adecuados. Si se quiere tener acceso a una verdadero fortissimo por todo lo ancho del teclado, la fuerza y la distancia deberan ser controladas desde la articulación del hombro. Para controlar un pianissimo con facilidad, o cualquier gradación intermedia se utiliza el control de todo el brazo. El control desde la articulación del hombro significa un solo control para los dos brazos, un jalón hacia el cuerpo, mismo que alinea a todos los demás movimientos, como cuando se sostiene un lazo de un extremo, y se estira, este jalón determina todos los movimientos hechos en el otro extremo de la cuerda.

Por otra parte, el control por medio de la fuerza de los dedos implica un conjunto de controles complejo. Son diez dedos los que hay que controlar. Cuando se emplea el movimiento paralelo, los dedos más fuertes se oponen a los más débiles. Mientras que en una mano el pulgar pasa por debajo, en la otra los otros dedos van por arriba. Tocar escalas paralelas con la fuerza de los dedos, va proporcionando muchos obstáculos para coordinar adecuadamente. Uno puede aprender con gran esfuerzo a tocar escalas muy bien, utilizando únicamente la fuerza de los dedos; pero tal aprendizaje no prepara una coordinación que sea efectiva para todas las demás demandas técnicas. Incluso, esto sólo establecerá hábitos que dificultan el acceso a dichas demandas.

Haciendo a un lado el aspecto técnico, tocar escalas por rutina, contribuye materialmente a deteriorar la idea de que una escala es en sí un patrón musical de gran belleza. Cualquier procedimiento de nota por nota, anula el ritmo de la gran línea, sin la cual no hay ni sencillez, ni belleza es un exposición musical. La creatividad en las ideas es alentada en respuesta a la belleza y no a la aburrición.

#### **VI. Los ejercicios del Czerny y el Hanon.**

El Czerny ha sido responsable de un aburrimiento incalculable y precisamente por eso se deben sus ejercicios. Si nos interesa tocar con belleza, es tiempo de que aprendamos a utilizar música bella para lograr resultados.

El Hanon se usa para desarrollar independencia en los dedos con igualdad de fuerza en el ataque. Como es obvio, esto no puede ser posible. Cada dedo puede adquirir fuerza, pero aún así, habrá desigualdad en los dedos, que solo necesitan transmitir la fuerza del brazo. Este es un problema diferente y muy sencillo, que no requiere de patrones mecánicos y poco interesantes.

La transmisión de fuerza a la tecla es el resultado de la energía muscular hecha real a través de la estructura ósea. Si no existiera el valor resistente del hueso, no podría ser efectiva ninguna acción muscular. El sistema de unión ligamentoso de las articulaciones sostiene juntos a los huesos sin esfuerzo. Aún el dedo más pequeño puede ejercer una

## ***Errores en la Enseñanza Tradicional del Piano***

fuerza tremenda, pero ineficaz si el dedo toca solo. No puede producir un fortissimo, naturalmente.

Porqué desperdiciar tantas notas con el Hanon, cuando el brazo puede suministrar fácilmente toda la fuerza necesaria sin ningún entrenamiento especializado?. Si tan sólo confiáramos en la naturaleza, en vez de en los conceptos tradicionales, cuánto tiempo perdido, cuánta frustración podrían ser evitados.

### ***VII. Desglose de pasajes difíciles en detalles pequeños.***

Hasta donde sé, cualquier práctica de este tipo se basa en la suposición de que las dificultades en el pasaje causadas por las relaciones en el uso de la mano y de los dedos — con su control del espaciamento lateral y de la fuerza para tocar. La dificultad radica en el hecho de que los dedos han sido utilizados para controles a los que no se adecúan. Este tipo de práctica no sería necesaria si se tuvieran presentes los siguientes puntos, y si además se actuara sobre ellos:

a) El control de la articulación del hombro mide la actividad de todas las demás palancas del brazo y de la mano.

b) El ritmo de la idea musical es más importante para adquirir los hábitos del aprendizaje de una pieza, que la precisión en el detalle.

c) La dirección en la progresión es un factor muy importante para facilitar un pasaje intrincado. La dirección de la progresión en la articulación del hombro no cambia aunque haya irregularidades en la dirección de la línea. Continúa en la dirección de la línea amplia de pasaje.

d) La fuerza del brazo coordina toda acción del antebrazo, mano y dedos. Los dedos realizan el descenso de la tecla para producir sonido. No deben llegar al sonido antes que el brazo. Los dedos no controlan la progresión lateral, sólo se sincronizan con el control de la articulación del hombro.

La precisión de la imagen auditiva es muy importante. Para resolver las dificultades técnicas se deben usar los principios anteriores, y la imagen auditiva precisa. El trabajo detallado de los pasajes tal como es sugerido en las edición Cortot de los Estudios de Chopin, no da los mismos resultados.

### ***VIII. Enseñanza por medio de ejercicios rutinarios para obtener belleza en la ejecución.***

Este tipo de enseñanza, en vez de estimular la reacción emocional que es parte de toda ejecución bella, la entorpece. El balance y el toque real del movimiento, cambian bajo el estímulo de la excitación emocional. La belleza en la ejecución implica la reacción a la música que está siendo ejecutada. Los hábitos que se establecen a través del contacto con la música bella, no son los mismos que se forman con los ejercicios rutinarios. Los hábitos



establecidos sin participación emocional, hacen que se sufran las consecuencias en la ejecución final. Es extraño que la gente crea con facilidad que la alegría de lograr resultados no puede hacer que "se encienda la mecha", y que los ejercicios tiene que ser aburridos. Debe haber repetición, pero no mecánica. Estoy segura de que el ritmo de la forma, que es el canal para expresar la reacción emocional a la música, es el factor más creativo que se puede usar para desarrollar la percepción y la facilidad. Este ritmo emocional es la antítesis de la rutina de ejercicios, y funciona como por encanto.

**IX. *Práctica lenta para obtener velocidad y precisión.***

Este tipo de práctica también tiene que ver con la formación de hábitos innecesarios para la ejecución. Si se practica el tempo real de una ejecución después de que la práctica lenta ha enfatizado la precisión en los detalles, los hábitos serán los de una práctica lenta — y no los de ejecución interesante. Practicar con lentitud no perfecciona la combinación en la actividad necesaria para la velocidad. Se establecen hábitos de un andar pesado. El tipo correcto de práctica lenta ( y eso en pequeñas cantidades ) puede ser útil para establecer controles nuevos que reemplacen a los hábitos defectuosos. El ataque con todo el brazo (nada más en tempo lento) se puede usar para cada sonido al estudiar una composición nueva. Esto permite formar una imagen auditiva al mismo tiempo que se impide una acción incorrecta para la velocidad. Usar el toque con todo el brazo significa que la acción de descenso de la tecla es controlada en el hombro, en donde la articulación circular permite mantener continuidad en la acción. Hay que notar que esta acción debe ser staccato siempre para asegurar una estabilidad.

Un tempo lo suficientemente lento como para permitir observar de cerca, y una acción totalmente controlada, pueden ser útiles para substituir un hábito viejo por uno nuevo. Pero la creencia muy difundida y bien arraigada de que la práctica lenta es la correcta, y la manera definitivamente superior de practicar, que cura todos los males, está muy lejos de la verdad. La práctica lenta, especialmente en legato, permite el establecimiento y el fortalecimiento constante de hábitos que inhiben la belleza y la sencilla fluidez de la música. Las metas para las cuales estamos trabajando, tiene que ver exactamente con eso, belleza y gracia con fluidez. Favorezca estas metas en cada contacto con su instrumento.

Cada vez que se forman hábitos sin cumplir con los requisitos para la ejecución, disminuimos las posibilidades de alcanzar dicha ejecución. El complemento físico para una ejecución bella debe ser usado de ser posible desde la primera lectura. La música puede brillar todavía a pesar de las omisiones y de algunas notas incorrectas, si se usa un tempo que se adecue a su belleza, y si un ritmo emocional pone en relieve todas las armonías importantes.

**X. *Practica lenta inicial para obtener precisión antes de usar un tempo.***

## ***Errores en la Enseñanza Tradicional del Piano***

La demanda de precisión en el ataque, a expensas de una acción coordinada para una ejecución emotiva, no permite que lo primero. Es más importante la precisión, que la belleza de una ejecución? Si eso fuera verdad, las salas de concierto estarían de docenas y docenas de ejecutantes, porque existen muchos pianistas que pueden tocar todas las teclas con precisión. Pero, sin belleza en su manera de tocar, carecerán de un público clamoroso en su segunda temporada. Por supuesto que no puede ser ignorada la precisión, pero se puede conseguir mejor después de que la concepción musical haya tomado forma. Si la meta final es una ejecución bella, entonces deben estar en primer lugar los elementos que producen esa belleza, y así ir condicionando los primeros hábitos. Hay que dejar que primero funcione el encanto de la belleza. Sólo una continuidad rítmica contribuye a conectar la secuencia del esqueleto estructural importante puede proyectar una concepción hermosa. Sólo el ritmo de la forma ayuda a encontrar en la primera lectura, las relaciones en la música que contribuyen a la sencillez de una ejecución inspirada. La práctica que parte de una progresión rítmica, clarifica y embellece la ejecución musical. La demanda de precisión en el ataque fuerza la atención en sonidos aislados, y no permite tener una visión panorámica de las ideas más importantes, y desarrollar así los hábitos físicos correctos para proyectar la idea musical como un todo. Eso exige el tempo en que fué concebida la música. Más tarde, emplear un tempo lento para observar lo que causa dificultades técnicas tendrá menos posibilidad de establecer una coordinación defectuosa cuando se regrese al tempo real.

### ***XI. Relajamiento para tocar con belleza y sin ningún esfuerzo.***

La relajación no es la base física de una ejecución superlativa. La disposición para tocar requiere una coordinación balanceada, como la postura para el movimiento. Es como la coordinación del gato que espera saltar sobre su presa y no la dé éste echado al sol. Esta presteza, este suspenso, este balance en la actividad y este estado de alerta, es parte esencial y vital de la continuidad rítmica, sin la cual no se fomentan ni la belleza, ni la facilidad. Si lo que se entiende por relajamiento es ausencia de todo esfuerzo, es correcto, pero lo que sugiere es "discontinuidad<sup>2</sup>." Uno de los hábitos más nocivos que puede adquirir un pianista es el de allover o discontinuar la fuerza inicial. Relajar completamente obstaculiza de lleno el desarrollo de un ritmo continuo. Puedo decir que la belleza en la ejecución va relacionada con la ausencia de relajamiento. Relajar significa enfatizar sonidos de manera aislada y de ausencia de continuidad.

### ***XII. Relación entre el toque y la calidad del sonido.***

---

2 Ver glosario

En lo que se refiere a la calidad del sonido, el argumento científico está de un lado y el del músico, está del otro. El científico sabe que para influir en la calidad del sonido la energía que lo produce debe hacer contacto con la cuerda, la cual vibra y crea el sonido. El músico tiene una reacción emocional hacia la música como respuesta a la asociación hecha entre la sensación hecha la sensación táctil de la tecla y la calidad del sonido. Los hechos son los siguientes: Un martinete de fieltro golpea la cuerda y la hace vibrar; esta vibración produce el sonido; el ejecutante no está en contacto directo con la cuerda, todo lo que puede hacer es que el martinete golpee la cuerda con mayor o menor fuerza. Habrá una cierta calidad para cada intensidad de sonido, pero el ejecutante no puede separar calidad de intensidad. La calidad ha sido determinada por el fabricante del instrumento. El pianista puede controlar dos atributos del sonido del piano: duración e intensidad. Pero la calidad sólo puede ser controlada por el ejecutante que tiene contacto con el mecanismo que produce sonido, como un violinista o un cantante.

El mecanismo del piano produce ruidos de percusión implicados con la acción de la tecla, y estos ruidos no pertenecen al sonido producido por la cuerda vibrante. Como sea, estos ruidos son la razón de todos aquéllos adjetivos usados para criticar, tales como: duro, áspero, quebradizo, etc<sup>31</sup>. En un cuarto pequeño estos ruidos son muy evidentes y con frecuencia molestos. En una sala de concierto escuchamos el sonido sin estos ruidos, a menos que estemos muy cerca del instrumento. Existe una relación entre el volumen del sonido y estos ruidos de percusión. La sonoridad es producida por la velocidad con que es liberada la energía, esta velocidad hace que el impacto con la tecla sea muy fuerte; y es este impacto, en primer lugar, lo que causa ruidos tan desagradables. El impacto es disminuido cuando la energía alcanza justo el fondo de la tecla. Esto se puede checar observando los martinetes, por ejemplo, si la fuerza para un acorde fortísimo es lanzada hacia la tecla, de manera que el punto máximo del chasquido ocurra antes de que llegue al fondo de la tecla, sin sostener la fuerza en ese punto continuamos con el movimiento, los martinetes se agitarán un poco después de golpear la cuerda. Si la fuerza llega el fondo de la tecla, habrá un mayor contacto con el mismo, y los martinetes no se agitarán después de atacar la cuerda. Esta liberación de fuerza, rápida y precisa, es de gran valor para la velocidad y la conservación de energía, pero no cambia la calidad del sonido.

**XIII. El legato y el attacato como base para el fraseo Existe un toque legato y un toque staccato?.**

El legato y el staccato necesitan ser redefinido cuando los relacionamos con el piano. Para un cantante o para un instrumentista de cuerda, el enlace de sonidos produce un

---

31 Se refiere a los llamados sonidos parásitos. (nota del traductor).

## *Errores en la Enseñanza Tradicional del Piano*

efecto muy diferente del enlace de sonido en el piano. El sostenimiento del sonido con la respiración o con el arco, es una expresión de la reacción emocional provocada por la música, porque se controla la dinámica durante todo el proceso. Con el piano esto no sucede. El sostener la tecla abajo no produce incremento en el volumen y tampoco puede evitar que disminuya la intensidad del sonido.

Cualquier proyección de emoción por medio del uso de la dinámica, tiene que ver con la intensidad de los sonidos en el momento de su producción. Es esta relación de la intensidad de los sonidos en el momento de su inicio lo que transmite casi por completo la sensación de legato. De esta manera las relaciones del sonido en el piano son más significativas a través de la gradación en la energía utilizada en el momento de su producción, y no a través del enlace o unión de las teclas. Es muy común que los oyentes expertos y los no expertos creen que lo que produce el legato es el enlace entre las teclas, cuando en realidad estas reaccionan casi por completo a la manera en que se usa la dinámica.

Hay veces en que no es conveniente usar el pedal cuando se toca lento. Entonces, las teclas deben ser sostenidas abajo para prolongar la duración del sonido. Pero en velocidades rápidas o moderadas, es la dinámica lo que produce el sentido del legato. Prueba de esto es la manera en que Harold Samuels interpreta a Bach; Ligaba los sonidos muy pocas veces, pero la gracia de su ritmo producía una sutileza en el manejo de la dinámica que hacía que fluyera la música de un modo encantador.

El staccato, cuya definición es separado o destacado, tanto para la respiración como para el arco, en las ediciones para piano es utilizado para enfatizar. Por ejemplo, note la frecuencia con el staccato y el pedal son indicados al mismo tiempo. El pedal anula por completo la separación. Por experiencia, se aprende cuándo es conveniente la separación y cuándo el énfasis.

En lo que a la producción del sonido se refiere, en el piano no existe la más mínima diferencia entre legato y staccato, excepto en la duración. El sonido del piano posee dos atributos que pueden ser controlados por el ejecutante: duración e intensidad. La duración es controlada manteniendo la tecla hundida o por el uso del pedal. En ambos casos se permite a la tecla seguir vibrando. Si la tecla no es mantenida abajo, suba. La brevedad para el staccato es regulada más bien por la energía para tocar que por la acción de abandono de la tecla. Hay que asociar el "staccato" con la acción positiva de producir sonido en vez de asociarlo con la acción negativa de alejarse de la tecla una vez que se ha producido el sonido. Lo que produce el staccato es la fuerza usada para una duración de tiempo corta. No es una acción de subida de los dedos, ni de la mano o del brazo. Los alumnos son entrenados con mucha frecuencia en este tipo de acciones de subida so sólo

el staccato, sino para separar frases también. Algunos creen que sin esto no se puede frasear bien. No hay nada más lejos de la verdad. Las frases son bellas en proporción a la sutileza con que son utilizados tanto el matiz rítmico, como la dinámica.

**XIV. La edición y el significado de la música.**

La edición ha sido asunto de grave controversia. Si ésta es tan importante. Por qué mucha gente puede tocar la misma página con resultados totalmente diferentes? Pueden cumplir con todos los detalles indicados por la edición y aún así, producir resultados muy diversos.

Lo que sucede es que la edición, por sí misma, es incapaz de producir nada que esté relacionado remotamente con la belleza de una ejecución. Sólo una línea rítmica amplia puede ayudar al ejecutante a producir la sutileza en el matiz rítmico y en la dinámica requeridos para la belleza. Una vez que el ritmo de la forma se manifiesta en la ejecución, la música tendrá un sentido sin la edición. Una buena edición toma sentido sólo cuando se tiene este tipo de ritmo en el cuerpo. En mi opinión, un buen editor hace muy poca labor de edición. Una vez que se haya establecido un ritmo continuo y sensitivo, se debiera llamar la atención del estudiante por la edición. Sólo así será una ventaja la edición, pero cuando se utiliza para crear una ejecución, distraer de la necesidad más importante: el ritmo de la forma.

**XV. El estilo musical y los requerimientos técnicos especializados.**

Qué es lo que determina el estilo de un compositor? Cuáles son sus medios de expresión? Son sólo las combinaciones de sonido, de la forma y del ritmo? Lo que determina el estilo es la manera en que se combinan estos elementos. Es verdad que existe una manera tradicional de tocar los adornos en la música escrita para clavecín, pero esto no demanda una técnica digital especializada. Simplemente demanda una claridad y proporción rítmica, como sucede en toda la música. En muchas ocasiones, hemos substituido conceptos intelectuales por el uso de un "ritmo emocional". Sólo un elemento, más que ningún otro, es el responsable de una penetración verdadera con Haydn y Mozart. Ni el staccato, ni el legato, ni alguna acción especial de los dedos, sólo el ritmo de la forma, sensitivo, fluido y continuo. No quiero dar a entender que la ejecución de los compositores modernos no sufra de la falta de este ritmo, sino que los auditores se inclinan a pensar que es la composición y no la ejecución lo que les desagrada, porque están menos familiarizados con el idioma moderno. La misma música puede crear un efecto totalmente diferente si es proyectada hábilmente a través de un ritmo infalible.

Los compositores románticos necesitan un matiz rítmico flexible — sin exageraciones excesivas. Este no es alcanzado por una comprensión intelectual de su estilo, sino por los dotes físicos que cuando son usados rítmicamente, aumentan la percepción musical. Los

## ***Errores en la Enseñanza Tradicional del Piano***

resultados que permiten hablar a la música, con su encanto innato, sin importar el estilo o el período, están relacionados siempre con la clase de ritmo que satura el ser del ejecutante y no con un tipo de vía física especializada. Cualquier estudiante está incapacitado para encontrar el significado interno de cualquier composición sin este ritmo. Con éste, la comprensión de todos los compositores y de todas las formas de arte aumenta notablemente.

### ***XVI. Instrucción y ejecución.***

Nos hace falta aprender que los hechos, relacionados con habilidades, se vuelven pertinentes y utilizables sólo cuando el cuerpo ha aprendido los movimientos que producen los resultados correctos, la obra enseña los hechos al estudiante. El concepto intelectual carece de importancia sin la experiencia de la ejecución. Muchas veces, después de haber estudiado la gran línea rítmica, Los alumnos me han dicho: "La página no parece la misma; nunca la había escuchado así". Se supone que la instrucción tiene que ver con la interpretación. Esto implica que uno dirige la manera de hacer ritardandi, matices, accelerandi, las maneras específicas de moldear una frase, etc. Lo que la instrucción requiere, casi exclusivamente, es escuchar con atención discriminadora, de modo que el estudiante imite con destreza al maestro. Para esto, el alumno debe tener las mismas cualidades físicas del maestro, así como un oído discriminador. Y esta es la razón por la cual no se aprovecha a menudo la instrucción de un experto. La enseñanza puede mostrar la belleza de una frase, pero no trata las bases físicas que producen esta belleza — por lo menos no lo suficiente como para rectificar los hábitos defectuosos del estudiante y para darle los mismos controles de fuerza, de distancia y de ritmo que usa el maestro. No dudo que el maestro sea inconciente del tipo de coordinación física al tocar. Su oído ha estado a cargo de la ejecución por mucho tiempo. Y, cuando los hábitos físicos son correctos, es todo lo que se necesita para una ejecución bella. La imagen auditiva construye una idea, y ésta dirige al cuerpo. Porqué preocuparse por la manera de atarse las agujetas, si es tan fácil? Pero un estudiante desdichado, cuyos hábitos físicos estropean la ejecución, no puede usar la imagen auditiva como un experto. Su oído, no importa que tan bien distinga, es inútil para lograr resultados — el tipo de resultados que pueden obtenerse cuando el mecanismo ya no estropea las cosas. Una ejecución bella y auténtica requiere tanto oído discriminador como un ritmo altamente desarrollado, que aloje toda tensión. El uso diestro de la imagen auditiva y al habilidad para registrar los elementos de la belleza que está siendo imaginada, están unidos indisolublemente a esta continuidad rítmica. Para que la enseñanza sea verdaderamente efectiva, tiene que ver con el oído, y con el ritmo. Cuando esto suceda, se habrá convertido en una enseñanza experta.

## GLOSARIO

**Abajo y al frente:** Esta expresión está en conexión con otra, "dejar pegado", y significa que los dedos y la mano se *adelantan* al brazo al tocar; además, después de haber producido sonido, se sigue haciendo una presión inútil sobre la tecla, cuando lo único que se necesita es mantener la tecla hundida para que perdure el sonido.

**Acción Alternada:** A lo largo de este libro, se da una descripción amplia al respecto. No hay que olvidar que el brazo siempre debe participar y coordinar toda la actividad por medio de su acción de jalar o de sostener. Pero el término "acción alternada" se refiere concretamente a la interacción entre el antebrazo y la mano, y no a lo que pasa en el brazo.

La acción alternada permite producir sonido cuando antebrazo se extiende, y también cuando se flexiona. No se desperdician movimientos. Por ejemplo: si la mano es mantenida en la misma posición que el antebrazo, éste debe subir después de haber producido sonido, para que pueda descender de nuevo y atacar la tecla — así, la acción de alejamiento del teclado es una acción que sale sobrando. Al usar la acción alternada, el antebrazo puede participar en el ataque a la tecla *cuando va de subida*.

Después de que ha sido extendido el antebrazo (muñeca baja) y tomando así una gran parte de la articulación, sube — se flexiona (muñeca alta) pero, la mano, flexionándose en ese momento, se inclina hacia el teclado y toca, ayudada físicamente por el levantamiento o por la flexión del antebrazo (siempre con la supervisión del brazo durante todo el procedimiento). Con una flexión, o con una extensión, combinada con el jalón del brazo, y con la acción rotatoria del antebrazo, no se produce necesariamente un solo sonido; se pueden producir grupos enteros de sonidos consecutivos fácilmente por medio de una sola acción.

**Acción de Despegue:** Es un fuerte empujón hacia arriba (de las teclas) después de haber tocado. Esta acción ocurre comunmente cuando el pianista toca fortissimo o staccato, o cuando un sonido o un acorde es seguido por un reposo. Un ritmo básico marcado por el fuerte sentido de su destino, operará con mayor efectividad, si la acción física es dirigida hacia el sonido y no lejos de él.

**Alineamiento óseo, arco óseo, sonido óseo, en hueso, un solo hueso:** Alineamiento de los huesos del brazo, del antebrazo, de la mano y de los dedos en el punto de producción del sonido. La autora dió una vez la siguiente definición: "Es la coordinación de los diversos ejes de poder tal que cuando se produce sonido, se siente como si fuera un solo hueso, del hombro a la punta de los dedos".

**Articulación:** Con relación al piano, se refiere a la acción física vertical que mueve la tecla hacia abajo para producir sonido.

**Balanceo:** El balanceo sobre una nota significa llegar a la nota hacia la cual se toca ; la nota después de la cual se parte para seguir tocando.

**Bosquejar, esbozar, pulsar, escudriñar:** Bosquejar una composición significa tocarla esbozadamente — tocando sólo los puntos más importantes, sin incluir todas las notas. La palabra *bosquejar* fué la primera que se usó; aunque en algunas ocasiones la han sustituido otros términos, parece haber sido el más resistente.

En todo momento el tempo debería ser el único que permitiese sentir el espíritu y el carácter de la música al pianista — es decir el tempo indicado por el compositor. Tomar un tempo más lento, especialmente en el caso de composiciones rápidas, facilitaría encontrar todas las notas, pero también quitaría vitalidad a la música. La autora sintió que el primer contacto con una composición debería ser a un tempo que permitiera hacer resaltar la calidad intrínseca de la música. Más tarde, si hay necesidad, se puede tocar más lento. Esta necesidad la dicta el bagaje auditivo del pianista. Si su oído es muy bueno para convertir enseguida los símbolos impresos en imagen auditiva, puede ser omitida en gran parte la práctica lenta. Si su oído no transfieren la partitura a sonido tan fácilmente, hay que usar la práctica lenta, pero la autora sintió que ésta, por naturaleza, puede ser nociva, y que siempre debe ser en staccato, para así "causar menos daño". Sintió que la práctica lenta conduce a una ejecución pesada nota por nota, y si fuera legato, resultaría una pesantez letárgica de la mano.

Si el pianista tuviera que tocar todas las notas de una composición completamente nueva, que requiriera de un tempo vivo o rápido, estaría más allá de sus recursos, o, por lo menos, produciría tensión y hostigamiento el torrente de notas desconocidas. Esta es una razón para omitir notas. Pero hay otras razones más: Al omitir algunos detalles, el pianista está capacitado para entrenar su oído a "escuchar hacia adelante". Así como nosotros tenemos que ver hacia donde vamos, así el pianista debería oír hacia donde va. Abby Whiteside estaba convencida de que una de las causas más importantes de tocar con torpeza, a nivel profesional, es el hábito defectuoso según el cual los artistas talentosos cuando tocan escuchan cada nota de modo aislado, sin la intención de dirigirse más allá del sonido que está siendo producido. Al omitir notas en la música que se estudia, el pianista establece en su oído una asociación cercana entre las notas que están alejadas entre sí. De esta manera, el bosquejar ayuda al pianista a desarrollar una conciencia de las acciones amplias del brazo cuando realiza progresiones amplias, ya sea dentro de una frase o bien, de frase a frase, y no a ser consciente de las acciones de articulación



## Glosario

Cualquier pianista, principiante o avanzado, puede bosquejar. Tiene que sentirse cómodo con el proceso, y si quiere triunfar, es esencial que bosqueje con la misma entrega que quiere tener en la ejecución final ya refinada. La omisión de la entrega emocional haría de esta práctica sólo un ejercicio curioso que no beneficiaría en nada a la ejecución final.

La unidad de tiempo en que una nota o un acorde es tocado, no debe ser ni muy corta, ni muy larga. Si es muy corta, existiría todavía la presión de tener que tocar muchas notas, y si es muy larga, es muy difícil, por lo menos al principio, llenarla con una progresión continua y uniforme, y sentirla también como una unidad ininterrumpida. Note por favor que uno no debe medir el largo de ninguna unidad de tiempo contando o imaginando las notas omitidas. Ambas prácticas anulan el propósito del bosquejo. Normalmente, en un tempo moderado la medida del compás provee de una unidad conveniente. Por ejemplo, en el primer movimiento de la sonata en Re mayor Op. N° 3 de Beethoven, uno puede empezar tocando el primer cuarto (negra) de cada compás, y luego añadir ya sea el cuarto o el tercer cuarto (negra). Pero el segundo movimiento es demasiado lento para tocar sólo el primer octavo en cada compás; Sería más fácil tocar el primer y el cuarto tiempo. En el otro extremo, el Capriccio en Re menor, Op 116 N° 1 de Brahms, es tan veloz, y los compases tan breves, que tocar el primer acorde de cada compás sería algo difícil a primera vista, se debe tocar un acorde cada dos compases. En lo que se aprende a bosquejar, lo mejor es escoger música en que un compás sea la unidad conveniente.

**Brazo:** Es la parte del brazo que va de la articulación del hombro al codo.

**Dejar pegado:** Se usa para describir el desperdicio de energía y el procedimiento erróneo de continuar presionando la tecla después de que ya ha sido producido el sonido.

**Descenso de la tecla:** Es el movimiento de la tecla atacada para producir sonido.

**Detalles:** Aunque la palabra fué usada algunas veces con respecto a la sección corta de una composición, la mayor parte del tiempo se refiere a notas aisladas, y a las acciones de articulación que fueron empleadas para tocar estas notas. Una preocupación indebida por los detalles significa que el oído escuchando nota por nota, y que las acciones de articulación están fuera de la corriente de fuerza, única responsable de producir una progresión de frase a frase.

**Discontinuidad:** Lo opuesto a suspensión (ver definición). Después de que el sonido fue producido, se relaja o se rompe la actividad continua del brazo en su recorrido a su destino musical.

**Divagando:** Se le llama así a la manera de tocar en la cual el oído no escucha lo suficiente adelante, y le da importancia a demasiadas notas, ocasionando una sobre actividad en los "ejes periféricos de fuerza" (antebrazo, mano y dedos).

**Ejecución Nerviosa:** Es la ejecución dirigida por el oído, que está más preocupado por cada sonido aislado, y por una coordinación más relacionada con las acciones de articulación, que por la progresión horizontal de frase a frase. Aún el ejecutante que toca habitualmente con un ritmo básico puede, en algunas ocasiones, estar demasiado preocupado por las notas aisladas. En cualquiera de ambos casos, la ejecución tendrá demasiados cambios en la dinámica y carecerá de sutilidad en la coordinación.

**Enfoque:** Es el suministro de fuerza preciso, en el punto en donde la tecla desciende y hace caer al martinete, para luego golpear las cuerdas, y así producir sonido.

**Espaciamento:** Tiene que ver con los que hace el pianista entre cada ataque a las teclas o al articular. Es una actividad del brazo, viva y continua, que puede y debe operar durante la composición en los espacios de tiempo entre la articulación de los sonidos. En resumen, la actividad muscular real de atacar la tecla debería ser el resultado de la actividad que ocurre entre las acciones de articulación.

**Fondo de la tecla:** Es el punto de descenso de la tecla, da donde ya no se puede bajar más.

**Fuerza, corriente de poder:** Usar nuestra propia fuerza implica una coordinación en la cual el brazo inicia la acción de encontrar la tecla, controlando la acción de ataque. La primera meta de un principiante es la de desarrollar esta coordinación, porque no se puede empezar a tocar con un ritmo básico hasta que sea usada con consistencia esta fuerza.

**Imágenes:** Este aspecto es tratado con detenimiento en *Lo Indispensable para la Ejecución del Piano* y en esta serie de ensayos. Se puede conseguir una coordinación sutil en muy poco tiempo por medio de una imagen verbal, una acción imaginada, que por medio de descripción en prosa. Por ejemplo, el sugerir al estudiante que se imagine y que haga el gesto de sostener a un pajarito en su mano, la pondrá mucho más suavemente activa que si se le dice: "activa tu mano".

**Impulso, tocar en un impulso:** Un impulso es una acción física que comienza una actividad física. Es el tipo de empuje de la orilla de la alberca para zambullirse y nadar. Tocar en un impulso se refiere a la actividad que sigue al empuje. Dentro de una composición, en especial larga, pueden haber varios impulsos, uno tras otro, pero nunca debería haber un alto total que exijera un impulso completamente nuevo.

**Jalar, jalón, sostener, sosteniendo:** Es particularmente difícil definir o hacer tangibles estos términos. Los hábitos de la práctica tradicional hacen casi imposible que el pianista conciba la coordinación aquí descrita como algo posible.

Conforme el pianista baja los brazos para que los dedos tengan contacto con el teclado, el brazo se mueve realmente hacia el torso y por consiguiente, lejos del piano. Abby Whiteside denominó a esta acción *jalando*. El pianista que aprende a usar esta

## Glosario

acción de jalar o de sostener tiende con frecuencia a jalar demasiado fuerte. En realidad el jalón debe ser muy suave, y debe operar mientras esté tocando. Es esencial que el "jalar" sea emocionalmente importante; sólo así puede realizarse una exposición bella. El hecho de que la articulación del hombro sea una articulación redonda, y no una con forma de bisagra, hace posible un "jalar" continuo.

**Legato, sensación de legato:** En lo que al brazo se refiere implica una sensación de uniformidad en el movimiento y no la idea tan común de que hay que sostener la tecla hundida, hasta que sea tocada la siguiente.

**Mal oído:** Es una percepción inadecuada del sonido — un oído relativo pobre — que impide al pianista aprender la música con facilidad.

**Nivel de la tecla:** Es el punto en el descenso de la tecla, en donde el martinete es lanzado para golpear las cuerdas y producir sonido.

**Oído perfecto, oído erudito, persona aural:** El primero es lo mismo que el oído absoluto, pero estos términos en general describen normalmente a una persona que aprende con más facilidad auditiva que visual. Aún los músicos dotados de un oído absoluto, no siempre están propensos a aprender auditivamente. Dentro de la experiencia docente de la autora, hubo ejemplo de músicos con habilidad que estaban tan condicionados por sus ojos en vez del oído, que éste no dominaba el proceso de aprendizaje, y frecuentemente tenían dificultad para memorizar.

Se usó la improvisación, la memorización y el transporte para devolver al oído el lugar que debía tener en el aprendizaje de la música.

Abby Whiteside estaba muy convencida de que al comenzar el estudio de la música debía nutrirse el aprendizaje auditivo a como diera lugar — memorizando, transportando, etc. Por lo mismo, también sintió que el maestro debía posponer lo más que pudiera la lectura (de la música).

**Palanca-lápiz, o, lápiz:** Usando como imagen es un nombre más para el brazo (del hombro al codo).

**Patrones:** El término se usa de dos maneras. Se refiere a:

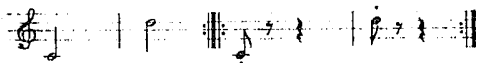
1) El patrón sonoro de una composición, por ejemplo, las terceras y las sextas del Estudio Op. 10, N° 7 de Chopin, o el patrón de acordes arpegiados del Estudio Op. 25, N° 11 del mismo autor.

2) Una forma de practicar que utiliza ya sea la escala de Do o una escala cromática para resolver un sinnúmero de problemas musicales: Tocar a tempo, bosquejas espontáneamente (variando al escoger las notas que van a ser introducidas) para desarrollar el tipo de elegancia al tocar que sólo se da cuando hay un espaciamiento lento por debajo de una ejecución rápida y brillante.

*El uso de patrones para valores de tiempo*

Abby Whiteside siempre usó patrones que empezaban en Do. El tamaño del intervalo usado en el patrón depende de los valores de tiempo involucrados. Por ejemplo, si la nota más rápida es un dieciseisavo, y uno desea establecer la relación de dieciseisavos, octavos, cuartos — hasta lo que dura una mitad — se toma una novena (patrón primario). Los dieciseisavos se tocarán en teclas blancas consecutivas. Las teclas blancas a distancia de una tercera, representarán los octavos. Los cuartos estarán a una quinta, y la novena en tecla blanca apoya el comienzo de la segunda mitad (blanca).

Ejemplo 17



Estas dos notas son tocadas ida y vuelta, staccato, con ambas manos a una octava aparte, hasta que sea establecida con firmeza una determinada unidad de tiempo. El staccato permite una conciencia más vívida de la duración, porque los dos brazos pueden moverse en un arco exagerado y uniforme entre las dos notas. La duración puede ser subrayada incluso con el balanceo del torso.

Cuando la unidad de tiempo es establecida claramente, podría ser substituida por los siguientes patrones para establecer la unidad de tiempo de las diferentes duraciones:

Ejemplo 17A



Es útil regresar al patrón primario con frecuencia. Los patrones deben ser tocados a diferentes velocidades. Esta práctica es útil para resolver cualquier dificultad con el tiempo. Es preferible usar patrones, que contar para hacer conciencia de las relaciones métricas, porque se establece una unidad de tiempo, tanto física, como auditivamente, antes de que sean tratadas las variantes en los detalles. Así, los detalles o las unidades de tiempo más pequeñas son sentidas siempre como parte de una entidad más amplia. El contar comienza

## Glosario

y termina en la preocupación por el detalle. Una ejecución musical fluida será normalmente inhibida, o completamente obstaculizada cuando la base inicial se ocupa del detalle.

### *El uso de patrones para esbozar*

El pianista que hace sus primeros intentos por esbozar, encontrará, con frecuencia, el proceso difícil porque: 1) No puede decidir fácilmente que notas omitir. 2) La belleza de la música le hace difícil omitir algo. 3) Una selección espontánea de las notas que se van a tocar, es mucho más efectiva que una selección mecánica previamente planeada, pero el principio puede ser muy difícil porque las notas van cambiando continuamente conforme va avanzando la composición. El patrón es útil para adquirir esta espontaneidad, porque las notas que son tocadas, se escogen del mismo conjunto invariable de sonidos de las escalas. Debido a que el patrón de la escala no tiene belleza sonora intrínseca, el pianista puede involucrarse con mucha más facilidad con el espaciamiento físico entre el comienzo y el fin del patrón. El involucrarse con la belleza sensual de una composición es, paradójicamente, lo que puede ser responsable de escuchar nota por nota, y de preocuparse demasiado por cada articulación aislada.

El patrón es usado como sigue: Supongamos que la composición que se está estudiando está en 3/4, y las notas más rápidas son los dieciseisavos. Pueden haber doce dieciseisavos en un compás, por lo tanto el pianista tome el intervalo de una treceava, la última nota del intervalo representa la primera nota del segundo compás. Cada tecla blanca representa un dieciseisavo (las teclas blancas consecutivas representan las notas más rápidas de una obra dada). Los octavos se tocan cada dos teclas; los cuartos a intervalo de una quinta. El patrón y todas sus variantes se deben tocar a diferentes velocidades: Primero en una moderada, luego en una rápida, y después en una lenta — esta última es por lo general la más difícil. Al final, se estudia el patrón a la velocidad que la composición exija.

El principio, el pianista balancea sus brazos en un arco muy fino de Do a La, tocando a una octava aparte ambas manos.

### Ejemplo 18

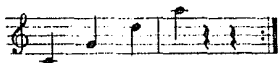


Note, por favor que no importa las notas que introduzca el pianista en su recorrido de Do a La, debe tardar lo mismo de regreso al Do, así como en su ida hacia el La. Con esto el

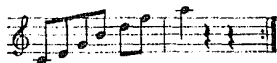
pianista refresca y además fortalece la conciencia de la unidad de tiempo del compás, sin que las notas intermedias creen confusión. La variedad de que se puedan introducir, es enorme.

Ejemplos:

18A



18B



18C



18D



18E



Al tratar de encontrar todas las variantes dentro de una unidad de tiempo, hace que el pianista se sienta más cómodo al esbozar una composición y escogiendo con espontaneidad las notas a tocar requeridas por el esbozo.

*Patrones de Escalas Cromáticas (en Octavas).*

La escala cromática es usada con frecuencia para darle fluidez a un pasaje difícil. Los movimientos de adentro-afuerza de los brazos, estimulados fácilmente por la topografía del teclado, hacen de este patrón algo muy valioso. Primero se toca la escala a la velocidad de

## Glosario

las notas más rápidas del pasaje en cuestión, luego, se cambia el patrón de manera que sea igual al del pasaje dado<sup>32</sup>.

**Postura:** Es la posición que toman la mano, el brazo y el torso conforme se da el movimiento ascendente o descendente en el teclado.

**Primera palanca:** Otra denominación para la parte superior del brazo — de la articulación del hombro al codo.

**Ritmo, Ritmo Básico, Ritmo de la forma, Ritmo del Metro:**

**Ritmo o** — también — **Ritmo Básico:** Estos fueron los términos que usó la autora para describir la actividad continua en los brazos y en el torso, que controla todo el aparato físico mientras el ejecutante toca una composición. Alguna vez dió la siguiente definición: "Ritmo es una fuerza (ver definición) emocionalmente involucrada que, como respuesta a una imagen auditiva, se mueve de una manera balanceada, concentrada hacia una meta musical distante".

Las palabras "emocionalmente involucrada" son muy importantes en la didáctica de Abby Whiteside. La práctica produce hábitos. La meta del pianista es una ejecución hermosa, emocionalmente involucrada. La práctica mecánica desarrolla el hábito de tocar mecánicamente, hábito del cual no puede uno librarse con facilidad, y que por lo tanto resulta nocivo. La autora sentía que el pianista siempre tenía que practicar participando emocionalmente, para que hubiera mejores resultados.

**Ritmo de la Forma:** Es la progresión de frase a frase en la música misma, que a su vez sirve de guía para el ritmo básico en el cuerpo del ejecutante.

**Ritmo del Metro:** Se refiere a la organización de los tiempos en un compás, y a la división de los mismos, de los valores de las notas, etc. Frecuentemente se hace alusión a éste como si fuera el ritmo. En realidad es tan sólo un detalle del ritmo.

**Ritmo Lento:** Es una de las facetas de tocar con un ritmo. Es una acción balanceada del mecanismo de ejecución que no permite que exista la sensación repentina de apresurarse o de agitarse cuando la música se vuelve rápida o más fuerte, ó, por otra parte de alejarse o relajarse cuando la música se torna más suave o más lenta. Un ritmo lento se hace cada vez más y más perceptible a medida que uno hace conciencia del espaciamiento (ver definición).

**Suspensión:** Después de que ha sido producido el sonido, especialmente un sonido largo, o cuando va seguido de una pausa, hay una tendencia a relajar o a discontinuar (ver definición). Suspensión (espectante) es lo contrario a esto. Una vez que se ha liberado la

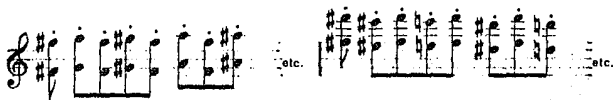
---

32 Se trata de "rellenar" los nueve sonidos escritos con fragmentos de escala cromática en octavas. (como por ejemplo en saltos o cambios de posición incómodos) Nota del traductor.

energía para producir sonido, se da un regreso instantáneo a la misma disponibilidad que se tenía antes de liberar la energía para así, tocar de nuevo.

**Toque con todo el brazo:** En la práctica, el toque con todo el brazo es una de las herramientas más importantes, por medio de la cual el pianista puede establecer una coordinación en donde el brazo es la palanca dominante, y el control para tocar el piano. El brazo, el antebrazo, y la mano, se mantienen en la misma posición entre ellos mismos, mientras que el brazo se mueve cubriendo la distancia horizontal y se balancea en un arco hacia abajo, y el torso para tocar. Cuando el antebrazo, la mano y los dedos están dispuestos como una "extensión ósea del brazo", permiten que la fuerza del brazo sea transmitida como sonido. El toque con todo el brazo sólo puede ser usado con notas sucesivas en un tempo lento, moderado. Por su propia naturaleza sería muy engorroso usarlo en un tempo moderadamente rápido. El patrón siguiente es muy útil para aprender el uso del toque con todo el brazo. Para una acción balanceada, loque con ambas manos a distancia de una octava.

Ejemplo 19



El toque con todo el brazo se usa con dos fines:

1) Para aprender música nueva.

2) Para fortalecer la coordinación en donde el brazo y no los dedos, sea quien inicie el encuentro con las teclas. Si el brazo inicia esta acción, está más propenso a dominar la coordinación necesaria para tocar también la teclas. Esta coordinación necesaria para tocar también las teclas. Esta coordinación es esencial para aprender a usar el ritmo básico.

**Torción, Destorción:** Son las direcciones antagónicas del movimiento de rotación del antebrazo. Mientras más se proná más se tuerce; mientras más se supina, más se destuerce



## Glosario

**Transferencia:** Es el nombre de un proceso de aprendizaje que puede ser usado ya sea para la enseñanza o para la práctica personal. Cuando alguna vez existe una dificultad técnica para tocar, o cuando no se puede frasear con gracia, se encontrará un brazo que no está lo suficientemente activo, y que las palancas periféricas — antebrazo, mano y dedos — están demasiado activas. Este es el resultado de articular indebidamente. Es necesario incrementar la actividad del brazo para que gobierne y coordine las acciones de la articulación. Para efectuar este cambio sutil la **transferencia** es invaluable.

El maestro que tiene un ritmo básico y que está conciente de su sensación, puede transmitir de muchas maneras esta sensación a su alumno. Por ejemplo, el maestro le sostiene la mano, el antebrazo o el brazo. Cuando el alumno llega al teclado, el maestro puede sentir fácilmente si el brazo lleva el control, o si el antebrazo, las manos o los dedos se le adelantan. Al checar el movimiento erróneo con un movimiento de oposición, suave, pero firme, el maestro hace conciente al alumno de en donde está accionando con más fuerza. También el alumno puede colocar su mano atrás del brazo del maestro, cerca del codo, y puede sentir como lo mueve al tocar. Esto puede ser muy efectivo, pero depende de la firmeza con que actúe la mano.

El pianista al practicar, trata de conseguir una conciencia aguda y fina de la sensación de una progresión flotante y sin tensión. Y para esto, puede esbozar, puede hacer un glissando, o puede tocar el pasaje de una composición en donde sabe que el ritmo está bajo control, y todo le sale a las mil maravillas. Habiendo logrado esta conciencia, la utiliza en la composición que tenga problemas (ver patrones).

**Vitalización:** Se refiere a la acción de los dedos. Se activan o alertan de tal manera que la fuerza del brazo actúa a través de ellos hacia la tecla, produciendo sonido. Pero ellos ni inician la búsqueda de la tecla, ni tampoco realizan la mayoría del trabajo para atacarla.