

1988
4
lej.



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Música

T r a d u c c i ó n
del libro

“Principios Básicos en la Ejecución al Piano”
por: Josef Lhevinne

que presenta
María Carolina Ochoa de los Santos

para obtener el título de
Licenciado en Piano

México, D. F.

1988



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INTRODUCCION A LA EDICION DOVER

Deseo expresar mi agradecimiento a Publicaciones Dover por decidir publicar nuevamente "Principios Básicos en la Ejecución al Piano" por Josef Lhevinne. En mi opinión, este libro será de gran valor para los músicos y estudiantes por igual. Como alguien que dió clases y ejecutó con el Sr. Lhevinne por cuarenta y seis años, me gustaría emplear este espacio para llamar la atención hacia algunos de los más importantes puntos que me impresionaron mientras releía este libro.

Cualquiera que comienza a estudiar el piano debe comprender en primer lugar, que el conocimiento de la música es esencial para su desarrollo pianístico. Como estudiantes en Rusia, nos fué inculcado desde la más temprana edad, que debíamos luchar por una técnica perfecta, en otras palabras, por el completo dominio del instrumento. Pero la técnica nunca fué una meta por sí misma; sin embargo, fué el recurso para expresar - las ideas del compositor.

Externamente nos fué inculcado que la música es una de las Artes que requiere un intermediario para -

presentarla al público, y que el ejecutante tiene la tremenda responsabilidad de recrear verazmente las ideas del compositor. Este principio básico dominó la totalidad de nuestra vida musical, como Maestros - y como Intérpretes.

En el intento por representar los deseos musicales del compositor tan claramente como sea posible, es importante hacer uso de todos los recursos disponibles. El primero por supuesto, es la partitura; Nosotros - siempre enfatizamos la importancia de consultar la mejor edición, la cual regularmente es la "Urtext" (edición original). Josef y yo, nunca pusimos atención a lo escrito por los editores, sin embargo alguna frase original del compositor que diera el carácter y disposición o ánimo de la obra, fué siempre considerada por nosotros muy importante. Esto lo aplicamos no solo a la primera palabra (como "Allegro"), sino también a aquellas que seguían (como "con brio"). Es sorprendente cómo muchos estudiantes vienen a sus lecciones sin hacer caso de las indicaciones escritas por el compositor acerca del Tiempo y Carácter de la obra.

Para promover información y familiaridad entre el estudiante y las intenciones del compositor, noso-

tros siempre dimos énfasis al valor de la lectura sobre las vidas de los grandes maestros y al esfuerzo por comprender sus pensamientos en la época en que escribieron sus composiciones. Por lo tanto es muy útil que los estudiantes lean sobre el ambiente y las condiciones en las cuales los grandes compositores vivieron. Una comprensión acerca de la ornamentación en la música de Mozart por ejemplo, puede ser acrecentada mediante la comprensión de la Arquitectura Rococó, de su época o aún, los modelos y estilos de la vestimenta que él siguió tan cuidadosamente.

Una vez que el estudiante aprende a entender y a respetar las ideas de los compositores, entonces los diferentes aspectos de la técnica de piano pueden ser puestos a su disposición para usarlos apropiadamente.

De entre las muchas prácticas y específicas sugerencias que el Sr. Lhevinne puso sucesivamente en las siguientes páginas, es difícil extraer una en especial para comentar. Sin embargo encuentro significativo que un largo capítulo esté consagrado totalmente a "El Secreto de Una Sonoridad Bella".

Cualquiera que ha tenido oportunidad de escuchar sus interpretaciones o al menos escuchar sus discos, sabe qué tan increíbles han sido sus logros en este - aspecto. Desafortunadamente hizo solo unas pocas gra baciones.

Nuestros años de enseñanza fueron grandes manan- tiales de placer para ambos, y una de las razones de - esto es que ambos fuimos flexibles de alguna manera. - Un ejemplo de esto fué en el aspecto del "fraseo". Una de nuestras reglas fué siempre insistir en que el estu diante encontrara la línea de la melodía y analizara en qué punto estaba el clímax. (Josef siempre dijo - que tener dos clímax en la misma frase podría semejar se a tener dos cabezas en un tronco.) Estuvimos de - acuerdo que en cada frase había un punto alto, pero - respecto al lugar donde estaba ese punto - con frecuen cia sentíamos totalmente diferente.

Una vez me hice cargo de uno de sus alumnos mien- tras el Sr. Lhevinne estaba de viaje, cuando regresó e impartió su clase al alumno, hubo una frase sobre lo - cual evidentemente discordábamos, así que cuando el es tudiante tocó según "mis" indicaciones, él preguntó: -

¿Quién fué el idiota que te enseñó ésto? -la respuesta fué: "La Sra. Lhevinne". pero esa fué la excepción que confirmó la regla, ya que aunque no siempre estuvimos de acuerdo, generalmente respetamos las opiniones de los demás. Incluso ahora, en mi trabajo con mis dos ayudantes más capacitados, continúo enseñando de la misma manera, dejándoles total libertad para expresar lo que ellos piensan. Como mi esposo frecuentemente decía: "Una de las grandes bellezas de la música es que no son matemáticas, donde dos más dos son cuatro, y cinco es un error".

En conclusión, me gustaría expresar mi agradecimiento a mi estimado colega Beveridge Webster, quien el verano pasado cuando dimos clases en Aspen, me trajo la maravillosa noticia de que Dover (editor del Sr. Webster) intentaba volver a imprimir estos pensamientos condensados del Sr. Lhevinne. También estoy muy agradecida con el Sr. Hayward Cirker de Dover por sugerir que yo escribiera esta introducción.

Enero 11 de 1971.

ROSINA LHEVINNE.

C O N T E N I D O

CAPITULO

- I El Piano Moderno. Aspectos que no pueden pasarse por alto. Indiferencia a los Reposos y Silencios. Desarrollo del Ritmo. Escuchar Música Rítmica.
- II Fundamentos en Musicalidad. El Valor de - Escuchar durante el Entrenamiento. Esencia de un Buen Toque. Principiantes con Bello Toque por Naturaleza.
- III El Secreto de un Bello Sonido. La Sonori-- dad Cantabile. El Papel que juega la Muñe-- ca en un Buen Sonido.
- IV Adquisición de Delicadeza y Potencia. El - Aspecto Técnico. Flotando en el Aire. Pre-- guntas Importantes. Potencia en la Ejecu-- ción y lo que Esto Significa. Amortiguado-- res Naturales. Exactitud en la Interpreta-- ción.

CAPITULO

- V Exactitud en la Interpretación. Dos factores Importantes. Algunos Aspectos sobre El Staccato. La Base de un Hermoso Legato. - Detente y Escucha.
- VI Personas que Memorizan Fácil y Rápidamente. La Práctica Diaria. Obtención de Variedad en la Práctica. Adquisición de Velocidad. El Peligro de la Bravura*. El Peligro del Pedal.

* Lucimiento de las facultades del intérprete.

CAPITULO I

EL PIANO MODERNO

Las posibilidades del piano han sido materia de continuo desarrollo. El instrumento altamente desarrollado de hoy es el descendiente de muchas tentativas hacia la perfección.

Cuando Bartolomeo Cristofori, en los primeros -- años del siglo XVIII, buscó mejorar los instrumentos de teclado que había creado, encontró necesario partir desde una nueva línea de ataque. Los instrumentos de la época eran limitados en expresividad (clavecínes y clavicordios), porque las cuerdas eran pulsadas con plectros, tanto como en una cítara. Inventando un instrumento en el que las cuerdas fueran percutidas por martinetes en lugar de ser pulsadas, hizo este nuevo punto de partida.

Lo llamó Forte-piano porque podía sonar fuerte y quedo. Después, sin duda por eufonía vino a ser pianoforte, y posteriormente; piano. Pero esto sería más que tocar fuerte o suave solamente. Permitted la pro-

ducción de diferentes clases y cualidades de sonido - dentro de este rango. Todo esto es controlado por la pulsación ("touché"), y es el "por qué" de la importancia de uno de los problemas básicos como el uso del touché (toque), con el cual tendremos muchos recursos por usar en este sentido.

Anton Rubinstein llamó al pedal "el alma del piano", pero el pedal se puede usar como alma en el purgatorio o en el paraíso.

El mejor uso del pedal en el mundo, en todo caso, es despreciable, excepto si el estudiante está familiarizado con los principios básicos del touché.

Antes de entrar en materia de discusión si es lo importante el touché o la técnica, consideremos primero que ninguno es el más importante, sino que, lo de mayor relevancia es una buena base en la musicalidad real.

Ciertas cosas no deben ser omitidas en las primeras lecciones, ya que posteriormente aparecerán enormes desventajas al respecto.

Probablemente aquí está el mayor desperdicio en la enseñanza musical; pobreza o descuido en la instrucción durante los primeros años.

El maestro de principiantes es una persona de gran importancia en toda educación, y particularmente en música. En Rusia, el maestro de principiantes es siempre un hombre o mujer de verdadera distinción. El trabajo no es visto superficialmente o como indigno o para maestros inferiores. Esos maestros son bien pagados.

Por supuesto en América han desarrollado muchos maestros de principiantes, quienes han tenido real y profesional enseñanza para su trabajo.

Pero en el pasado debieron haber sido algunos ridículamente malos maestros de trabajo elemental, a juicio de algunos llamados "alumnos aventajados" para quienes he sido solicitado a dar clases. La tontería de pagar al maestro una considerable recompensa por una instrucción que pudo haber sido proporcionada desde el principio es muy obvia para comentar.

Ciertamente, la gente práctica, como los americanos, rectificarán esto.

ASPECTOS QUE NO PUEDEN PASARSE POR ALTO

Un total conocimiento de la notación debe ser - ejercitado por el alumno desde la primera lección. Es bueno cubrir con azúcar la píldora para el vivaz niño americano; pero el doctor musical debe ver que no es - necesario el dulce ingrediente si es omitida la píldora musical.

El alumno, por ejemplo debe conocer todo sobre - las notas, Debe identificar instantáneamente el valor de cualquier nota dada, su nombre, entre o sobre el -- pentagrama. Cuando vine por primera vez a América, hace diecisiete años, di algunas lecciones. En esta ocasión, encontré que durante el tiempo intermedio, había habido un gran avance en métodos de primera enseñanza en América, sin embargo muchos estudiantes permanecían con la más superficial y elemental enseñanza.

INDIFERENCIA A LOS REPOSOS Y SILENCIOS

Un indicio de esto es la indiferencia a los reposos, Los reposos son precisamente tan importantes como las notas. La música es dibujada sobre un lienzo de silencio. Mozart solía decir, "El silencio es el más grandioso efecto en la música". El estudiante, sin embargo no comprende el gran valor artístico del silencio. El virtuoso cuya existencia depende de conmover grandes audiencias por su valor musical sabe que los reposos son de importancia vital. Muy frecuentemente el efecto de los reposos es igualmente grandioso que el de las notas. Sirven para atraer y preparar la mente. Los descansos tienen efectos poderosamente dramáticos. Chaliapin tiene una apreciación instintiva de los reposos; y quién haya escuchado al gran recitador ruso sabe que sus reposos son a menudo tan impactantes como los sonidos de su espléndida voz. Verdaderamente, el equilibrio en música radica a menudo en la importancia dada a la correcta observación del valor de los silencios.

A veces necesita el estudiante fuerza de voluntad para apreciar el silencio correctamente. Ya que tiene la sensación de que la audiencia está impaciente y que debe seguir tocando; debe haber sonido. El compositor, en la creación de su obra, los hizo con diferente propósito

en su mente. Este es el elemento de balance y simetría naturales en el arte. El estudiante que hace a medias los silencios destruye esta simetría artística. El auditorio, inconcientemente siente esto, y el trabajo del estudiante no es satisfactorio.

Los ejemplos I-1 y I-2 pueden citarse como ilustración del dramático valor de los reposos. El primero es de la "Ballade" en Fa Mayor de Chopin. La precipitación en el reposo al final de la composición -- destruye el valor de este hermoso trabajo artístico.

Ej. I-1 Chopin. Balada Op.38

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Ballade Op. 38. The first system shows the initial measures with a piano (pp) dynamic marking. The second system shows the final measures, including a fermata over the bass line at the end of the piece.

El segundo ejemplo es del Nocturno No. 13 en Do Menor de Chopin. Aquí los silencios son en la mano derecha. "Pero la mano izquierda sigue tocando", dirán. Claro, pero no obstante debes sentir los reposos. Si estuvieras cantando esta bella melodía, o tocándola en flauta o violín, harías sentir los silencios. No sé cómo es, pero cuando tu tienes esta sensación en tu mente, la harás sentir en tu interpretación que será por consiguiente más bella. Hay miles de pasajes con intención similar en piezas diferentes.

Ej. I-2 Chopin. Nocturno Op.48#1



Un remedio para esto, es imaginar la melodía como si se escuchara en un instrumento de timbre diferente al piano - digamos oboe o corno francés. Otro remedio es tocar cada mano aisladamente, el tiempo y la sensación de los reposos. Este fragmento de Chopin es el mejor ejemplo y el alumno que lo practica religiosamente

te por un rato, ganará algo nuevo con respecto a los reposos.

El lector estará sorprendido porque he tomado mucho tiempo para algo que al fin y al cabo no es música, pero es sin embargo silencio. Bueno, es sobre algunas pequeñas cosas en las que realmente se debe basar el progreso artístico. Tomemos el aspecto de las alteraciones de una nota. Hay realmente tres formas de "staccato", pero el alumno promedio, descuidado, - tampoco sabe sobre ellas o las interpreta de la misma manera.

La primera forma es el doble puntillo (o punto - alargado):



es la más corta. Podría representarse quitando tres cuartas partes del valor de la nota y dejando solo una cuarta parte:



La segunda forma es con un puntillo:



el cual resta la mitad del valor a la nota:



La tercera forma es un puntillo y una línea:



que restan solamente una cuarta parte al valor de la nota y deja tres cuartas partes para ser escuchadas:



Este toque es llamado algunas veces "portamento" y tiene un efecto distinto y muy importante. Estos - conceptos son generales. No deben ser tomados muy li teralmente.

DESARROLLO DEL RITMO.

Antes de abandonar éstos elementos de musicali-- dad, creo conveniente subrayar la necesidad de un fino desarrollo rítmico. Los estudiantes americanos son -- capaces de un desarrollo rítmico hermoso, sin embargo, han sido limitados en sus oportu-- nidades. Ellos escu-- chan jazz y ragtime de la mañana a la noche y el resul-- tado es que aprenden solamente un ritmo. Deberían ser

instruídos, tempranamente en sus vidas toda suerte de diseños rítmicos. Deberían enseñarles que el ritmo - debe permanecer, aunque el carácter pueda variar la - rapidez del tiempo. Deberían ser inculcados a des--- arrollar el sentido rítmico, como los gitanos.

Es muy difícil enseñar el ritmo, debe sentirse. Es contagioso en una cierta dimensión, y por esa razón, el estudiante que asiste a conciertos y que escucha -- ritmos finos en los diferentes aparatos para reproducir sonidos, tiene distintas y claras ventajas.

Tocando a dúo, con un individuo musicalmente -- fuerte y vigoroso, es una de las mejores formas para "capturar" el ritmo, es como si uno adquiriera sarampión; también el ritmo es contagioso. Un vals de - - Strauss, bajo la batuta del Rey del Vals o una Marcha de Sousa bajo la batuta del Rey de las Marchas, nunca fallan en su intención de hacer vibrar a miles de -- personas.

Cercano a lo imposible es describir lo que es el ritmo. Está hecho de acentos pero no significa enteramente una cuestión de acentos. He conocido alumnos --

que tocan la "Marcha Militar" de Schubert, con cada acento en su lugar y todavía dá la impresión de ser una marcha para soldados de plomo, en lugar de ser -- una marcha viva. Es sacudida y golpeada, carente de la alegría y la chispa que debería tener una marcha.

El propósito rítmico, debería, más o menos invariablemente, permanecer, aunque el movimiento por sí mismo cambie en velocidad. Algunos estudiantes conservan el ritmo correctamente en un cierto tiempo, - pero lo pierden realmente en uno más lento o más rápido. Un buen corrector para éstos alumnos es decirles que piensen en un péndulo; lento o rápido; el balanceo será idéntico, a menos que un cuerpo extraño lo altere.

ESCUCHAR MUSICA RITMICA.

El lector deberá tener paciencia si parece que procedo lentamente pero no puedo nunca dejar el asunto del ritmo sin una amplia consideración de las mejores maneras para desarrollarlo. Nada me pone tan de mal humor que un estudiante que no toca a ritmo; porque el ritmo es el espíritu de la música, lo más humano que tiene. Parece una bagatela, pero esta bagatela es tan

importante en música como los motores en marcha de un barco en el océano. Los 'bohemos, húngaros, españoles, polacos y rusos, parecen poseerlo instintivamente y no tanto por herencia, ya que ellos han escuchado música rítmica desde su niñez. El estudiante escuchará toda la música rítmica posible.

Otro buen plan es tocar con músicos de mayor edad y más rítmicos, ya sean cantantes o violinistas. Acerca de todo esto, no se debe pensar que, tocar a tiempo y observar los acentos metódicamente es todo lo que -- hay que hacer en cuestión de ritmo. Un ritmo "vivo" puede ser apreciado en el cambio de velocidad durante el transcurso de pocos compases. El auditorio sabe -- bien pronto cuando se trata de una cuestión "viva", -- creada por el ejecutante y unida al pulso de la corriente sanguínea musical que corre a través del tiempo. -- Haz tus ritmos "vivos" y tu ejecución "vivirá" y será hermosa. Finalmente, estarás en disposición de tocar dos ritmos a la vez, como en el ejemplo I-3 y I-4.

Ej. I-3

Chopin. Vals Op. 42



Ej. I-4

Chopin. Estudio



En la sección siguiente, discutiremos ciertas -
fases directas del trabajo del estudiante -no tanto
en la tarea de musicalidad en general como en su re-
lación con el teclado.

CAPITULO II

FUNDAMENTOS EN MUSICALIDAD

En nuestra primera discusión sobre éste aspecto, tomamos un considerable espacio sobre el hecho de que el estudiante invariablemente considera como primordiales la técnica y el touché, cierto, un buen fundamento para la verdadera musicalidad es necesario. No quiero dejar ésta parte sin antes subrayar que el conocimiento de las tonalidades musicales, los acordes comunes y los acordes de séptima deben ser familiares para el estudiante como su propio nombre. Esto no debería ser mencionado, si no fuera por el hecho de que he tenido en repetidas ocasiones, alumnos que han preparado con gran esfuerzo una, dos o tres piezas de la talla de los Conciertos de Tchaikowsky o de Liszt, y que difícilmente saben en qué tonalidad están tocando. Por su comprensión de las modulaciones armónicas y su apoyo para las interpretaciones de tan complicadas y difíciles obras maestras, estos alumnos han sido compasivamente ignorantes.

El estudio en estas condiciones no es solo un gran desperdicio de tiempo para el alumno sino también una desagradable pérdida de tiempo para el profesor de

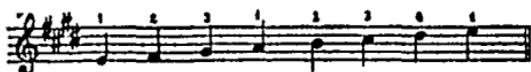
altos niveles, quien sabe perfectamente que no está -
entrenando a un verdadero músico, sino a una especie
de "loro" musical, cuya ejecución es carente de signi-
ficado. Con frecuencia éstos alumnos tienen realmente
talento, y no pueden ser culpados. Simplemente no han
tenido maestro en sus primeros años, con suficiente pa-
ciencia podrán ser guiados al principio hasta que ha-
yan sido disciplinados exhaustivamente en escalas y -
arpeggios. El conocimiento rudimentario no lo hará. -
Deben conocer todo respecto a las escalas en todas las
tonalidades mayores y menores, y literalmente deben co-
nocerlas descendentemente. Deben conocer la inter-re-
lación de las escalas; por ejemplo, por qué Sol soste-
nido menor tolera la relación armónica de Do bemol ma-
yor.

Las escalas deberán ser conocidas tan perfectamen-
te que los dedos del estudiante "vuelen" hacia la di-
gitación correcta de cualquier fragmento y de cualquier
escala, instintivamente. La dificultad de muchos estu-
diantes es que quieren abordar difíciles problemas de -
lo que podríamos llamar "cálculo musical" o "trigono-
metría musical", pero sin la "tabla maestra de multipli-
car". Las escalas son las "tablas musicales de multi-
plicar". Una buena forma de fijar ésto en la mente es

tocar las escalas, comenzando en las diferentes notas que la integran sucesivamente.

Toma la escala de Mi Mayor, por ejemplo. Tócala primero comenzando con la nota que dá su nombre a la escala:

Ej. II-1



Ahora comienza sobre la segunda nota de la escala, con el segundo dedo:

Ej. II-2



Después comienza con la tercera nota y el tercer dedo:

Ej. II-3



Posteriormente con la cuarta nota y con el pulgar:

Ej. II-4



Continúa de ésta manera a través de todas las escalas y tócalas igualmente con cada mano y después con las manos juntas. Maneja todas las escalas de esta -- misma manera.

Muchos alumnos estudian superficialmente las escalas, como una especie de gimnasia musical para desarrollar los músculos. Claro, los desarrollan, y hay pocos ejercicios técnicos que lo harían mejor; pero su gran valor práctico es por el entrenamiento de la mano en las digitaciones, de manera que la mejor digitación en cualquier tono, surge automáticamente. De esta manera el estudiante ahorrará tiempo considerablemente, en sus años posteriores. También facilitan grandemente la lectura a primera vista, porque las manos parecen apoyarse instintivamente en la digitación más lógica, para seleccionarla sin pensar. Dá por hecho que -- tú también has tenido poca práctica en cuestión de escalas, no así creas haber tenido nunca la suficiente --

práctica.

El estudio de la armonía, ahorra también mucho tiempo de práctica en el piano y conocer los acordes y la digitación de todos los arpeggios, la cual es -- realmente lógica para la mayoría de los acordes. - No pagues una gran suma a un profesor en tu desarrollo musical posterior para tener su punto de vista sobre algo que debiste haber aprendido en tus primeras lecciones.

EL VALOR DE ESCUCHAR DURANTE EL ENTRENAMIENTO

Escuchar tu entrenamiento es también de gran importancia. La mayoría de los estudiantes oyen, pero no escuchan. Los mejores estudiantes son los que han aprendido cómo escuchar. Esto resulta un axioma para el maestro de alumnos avanzados: "El entrenamiento armónico- auditivo aún no puede ser desarrollado definitivamente".

El alumno que no puede identificar auditivamente acordes, tales como acordes comunes o de séptima, tie-

ne las mismas oportunidades para entrar al reino musical, como el estudiante que no sabe una palabra de Latín para comprender una página de Virgilio cuando escucha su lectura.

No hay manera de esquivar éste conocimiento. Me he visto obligado a repetir cien veces en una semana, "escucha lo que estás tocando".

El oído absoluto no es un recurso indispensable. Yo lo tengo, mi maestro Safonoff, no. Anton Rubinstein sí. A veces ésto es una desventaja. No puedo pensar en alguna composición excepto en el tono en que fué - escrita. A veces, cuando el piano está bajo un tono completo o medio tono alto, me siento muy confundido, como si no estuviera tocando las notas correctas. Insutintivamente comienzo a transportar los sonidos a donde ellos pertenecen y así, consigo combinarlos.

ESENCIA DE UN BUEN TOQUE.

El touché es tan importante, que en el resto de - esta sección será devotamente nuestro objetivo. De ma

nera que no podemos abarcar más que una fracción de - las cosas que deben ser dichas. ¿No han sido escritos libros completos sobre este asunto?. Verdaderamente, hay ahora en los diferentes idiomas del mundo musical, lo que pudiera ser llamada una "Literatura del Touché".

Primeramente, consideremos nuestros miembros para tocar: los dedos, la mano con su bisagra en la muñeca hacia el brazo y finalmente el torso -todos ellos entran en el problema del touché. Para mi, el touché es la manera de eliminar lo no esencial, de tal forma que los grandes fines artísticos pueden llevarse a cabo - con los recursos más simples. Este es un principio general aplicable a todas las artes. Así, en la manipulación de los dedos sobre las teclas, dirijo a mis - - alumnos a cortar cualquier acción sobre los dedos que no sea en los ligamentos metacarpales.

Los ligamentos metacarpales son aquellos que conectan los dedos con las manos. Desde luego hay excepciones, cuando los otros ligamentos de los dedos - empiezan a tocar. Esto lo discutiremos posteriormente; sin embargo para la parte principal progresaremos más rápidamente si aprendemos el gran principio gene-

ral de mover los dedos solo en la articulación donde se conectan con el cuerpo de la mano. Hubo un tiempo, he dicho, cuando la gran dirección del maestro de piano era para insistir que la mano debía sostenerse tan rígida y dura como una roca, mientras los dedos se levantaban como en la figura 1, en la que todas las articulaciones pequeñas (falanges) fueran curvas y hasta entonces los dedos descendían sobre la tecla como un pequeño martillo arrastrado. El efecto era tan musical como si el pianista estuviera golpeteando sobre un empedrado. No había elasticidad, ni riqueza de sonido, nada para contribuir a la belleza del color tonal del cual el piano moderno es tan susceptible. Ahora, el dedo se levanta en la posición mostrada en la figura 2, y el movimiento ascendente y descendente es solamente en el punto marcado.

Fig. 1.



Fig. 2.

Hay movimiento en esta articulación



No hay movimiento aquí

Antes de proseguir, debemos admitir que el touché es una materia extensa e individual, y que la naturaleza de la mano del intérprete tiene mucho que ver en el, mucho más de lo que la gente se imagina. En el pasado había la impresión de que una mano larga, huesuda y delgada, con dedos duros, era una buena mano pianísticamente. Puede serlo para ejecutar pasajes floridos a gran velocidad pero para la producción de un bonito sonido puede ser extremadamente mala.

Anton Rubinstein la tenía gorda, con dedos muy anchos en las puntas, tanto que con frecuencia tenía dificultad para no hacer sonar dos teclas a la vez. Realmente, como he dicho hasta aquí, muchos de los --

catalogados como errores, que él cometía, eran debido a éstas condiciones. Por otro lado, su magnífico sonido fué debido en gran parte a ésto. Puede decirse que entre más acolchonadas sean las yemas de los dedos mayor será la variedad del touché o toque. Rubinstein, mediante un arduo trabajo sobre el teclado estuvo en disposición de vencer los obstáculos técnicos y obtuvo el beneficio y la ventaja de la respuesta de las yemas de sus dedos. Este es meramente un principio mecánico y acústico. Es fácil distinguir cuando uno escucha el metal de un xilófono. Si las barras del xilófono -- son golpeadas con un mazo de metal, el sonido será áspero y "metálico". Hagámoslo sonar con un mazo cubierto con un fieltro suave y el sonido será enteramente -- distinto y musicalmente hermoso. Puedes pensar que -- ésto no es aplicable al sonido del piano; pero un pequeño experimento pronto mostrará que es el mismo caso.

PRINCIPIANTES CON BELLO TOQUE POR NATURALEZA

Puede suceder que muchos principiantes que conocen poco sobre música, posean un toque muy hermoso debido a que han aprendido accidentalmente cómo tocar con el brazo en las condiciones adecuadas y con las partes --

correctas de sus dedos; de manera que en lugar de dar un golpe "huesudo" sobre la superficie de la tecla, - tienen una pulsación parecida al colchón de fieltro y producen una bella sonoridad sin saber cómo lo hacen. Con la instrucción a lo largo de éstas líneas, espero hacer claro en las siguientes secciones, que es posible para la persona con un toque inferior, desarrollar su sonoridad asombrosamente.

Por supuesto, un toque quebradizo es completamente tan necesario a veces como el dulce "cantabile" en piano. Un principio general es el de llegar al "fondo del teclado". Muchos estudiantes no aprenden ésto. La tecla debe recorrer su camino hacia abajo en la producción de un buen sonido. El hábito de golpearlas - sólo a medio camino acusa una sonoridad falta de colorido y blanca. Muchos alumnos hacen esto sin saberlo. Es un hábito que crece rápidamente en uno. Más que ésto, contribuye a la duda y carencia de seguridad para tocar, que es decididamente inartístico. - Así, el ejecutante nunca parece estar seguro de sí mismo.

Durante tus próximos períodos de estudio analiza

tu sonido y anota cuidadosamente cuándo y en dónde tocas superficialmente las teclas. A menos que te hayas tenido un verdadero e intenso entrenamiento, probablemente descubrirás que una nota de cada diez, es "ligera". Esto quizá sea suficiente para dar a toda tu ejecución una complexión o carácter de principiante. Si encuentras que éste es tu caso, regresa a la práctica de escalas lentamente y entonces toma piezas simples lentamente, que tengan melodía muy marcada y acordes simples. Algunos estudiantes tocan los acordes con algunas notas "hasta el fondo" y otras sólo a la "mitad" del camino. Todo el efecto de la armonía se pierde. - Por supuesto, quizá no sospeches que tú haces esto, - pero ¿estás realmente seguro?.

En la siguiente sección, continuaremos esta discusión sobre el bello "color" de la sonoridad, revelando lo que parece ser el gran secreto del hermoso cantabile. El asunto realmente es muy simple cuando el principio fundamental se aborda correctamente entendido. Claro, si el estudiante tiene el privilegio de estudiar esto, bajo la guía de un buen maestro, será más rápidamente adquirido, pero no hay razón por la cual lo esencial no pueda ser dicho en un libro.

CAPITULO III

EL SECRETO DE UN BELLO SONIDO

Recordemos que en el capítulo anterior se hizo la promesa de que intentaríamos determinar el secreto de una bella sonoridad. Aquí, debemos recordar la considerable atención dada a la individualidad. En primer lugar, cada estudiante de piano que aspire a la adquisición de una bella sonoridad, debe tener un concepto mental de lo que es una bella sonoridad.

Algunas personas nacen con el sentido de la belleza de sonido. No necesita ser dicho. Es como una fina sensación balanceada, de color, poseída por algo, en contraste con aquellos para quienes el color está vedado. Si tú tienes éste sentido de belleza de sonido, eres afortunado. Si no lo tienes, no te desesperes, porque, con árduo trabajo y experiencia en escuchar -- pianistas que posean ésta cualidad, tú puedes desarrollarlo.

He conocido innumerables estudiantes con una sonoridad muy desagradable, y que han desarrollado a tiempo una sonoridad atractiva mediante esfuerzos persis--

tentes. De cualquier manera, si eres insensible a las hermosas cualidades del sonido hay aún esperanzas para tí.

Por otra parte, hay quienes tienen por naturaleza éste sentido pero no tienen las cualidades técnicas - para producir un buen sonido en el piano, a ellos van dirigidas mis observaciones. El ajuste de mano y brazo hacia las condiciones que produzcan bello sonido es la mitad de la batalla. Esto quiere decir que el estudiante debe tener claridad en su mente; lo que contribuye a la buena producción de sonido sobre el teclado. En el trabajo con mis maestros, en investigaciones personales de principios técnicos y a través de escuchar íntimamente a la mayoría de los grandes pianistas, desde Rubinstein hasta el presente, ciertos hechos básicos parecen ser asociados con aquellos que tienen bello sonido en contraste con los que no lo tienen.

En la sección previa, hemos hablado de la parte - del dedo que entra en contacto con las teclas. Si ésta parte está cubierta adecuadamente con "colchones de carne", el sonido probablemente está en un alto nivel, más que si ésta parte del dedo fuera dura y huesuda. -

Por lo tanto, lo principal es observar que la tecla sea pulsada tanto como sea posible, con la parte resaltante y elástica del dedo, si se desea el 'adorable' y bello sonido cantabile en lugar del sonido metálico y duro. Pero, -¿qué parte del dedo es ésta? - - - ciertamente no es la parte que está junto a la uña. - Ahí, el sonido que se produce es aún duro. Justamente un poco más lejos, a la mitad de la primera falange es aparentemente la parte más elástica, menos rechazante, con más resorte. Toca la tecla con ésta porción del dedo (la yema), no con la punta como sugieren algunos métodos europeos antiguos. Para complementar esto observa la ilustración del capítulo II, en la cual está claramente establecido que el dedo se mueve como un todo y solamente en un ligamento, el que conecta el dedo con el cuerpo de la mano. Si los dedos bajan sobre las teclas de ésta manera, notarás que éstos no golpean precisamente atrás de la punta. En otras palabras, la tecla es pulsada con la larga superficie de la primera falange tanto como sea factible.

LA SONORIDAD CANTABILE

Es más o menos un axioma decir que, a menor su--

perficie del primer ligamento del dedo sobre la tecla, resulta un sonido más duro y brusco; y a mayor superficie, el más cantabile de los sonidos. Naturalmente si encuentras un pasaje que requiera un sonido muy brillante, emplea la parte más pequeña para tocar la tecla, es decir, con las puntas de los dedos. Este es precisamente uno de los elementos de un buen sonido en el piano. Sin embargo, ésto debería ser un patrón para todos los estudiantes progresistas. Realmente, ésto por sí mismo, mejorará tu sonido inmensamente, aunque no puedas emplear algunos de los otros principios que discutiremos más adelante.

Antes de continuar, dejemos al estudiante que -- piense unos momentos sobre la dulce y melosa cualidad de sonido que acompaña con frecuencia aquellos pasajes melódicos en los que el pulgar se emplea a gran escala. Esto se debe en gran parte a la larga y acolchonada yema del pulgar, en contraste con las yemas más pequeñas de los otros dedos utilizadas por el estudiante, que ha sido entrenado para 'golpear' con la 'punta' del dedo.

PAPEL QUE JUEGA LA MUÑECA EN UN BUEN SONIDO

Muy pocos estudiantes se dan cuenta del papel tan importante que juega la muñeca en la producción del buen sonido. Si se vieran forzados a viajar a una velocidad muy alta, sobre una carretera llena de baches, en un automóvil sin amortiguadores, sería una terrible experiencia, serían sacudidos y golpeados casi hasta la muerte. Esto es lo que todavía los estudiantes hacen en su estudio de piano.

Si los colchones de carne al final de los dedos (yemas) son los neumáticos al tocar, la muñeca es el amortiguador. Por ésta razón, es próximo a lo imposible producir un buen cantabile con una muñeca rígida y tiesa. La muñeca debe estar siempre flexible. A mayor flexibilidad (elasticidad), menos choque; y estos choques hacen que el sonido en el piano sea malo.

Claro que, si estás tocando un pasaje como el del ejemplo III-1 de la Campanella de Liszt donde se demanda la más grandiosa y brillante sonoridad, una muñeca tiesa y dedos puntiagudos, no solamente son permitidos, sino absolutamente necesarios.

Ej.III-1 La Campanella. F. Liszt



O un pasaje como en el ejemplo III-2 de Papillons de Schumann, el cual debe ser una imitación de instrumentos de metal, y debe ejecutarse con dedos puntiagudos y muñeca rígida.

Ej.III-2 Papillons, op.2#12. Schumann



Lo mismo es verdad para el adorable pasaje del ejemplo III-3 del estudio de notas dobles de Moszkowsky, sólo que con un toque ligero.

Ej. III-3 Moszkowski. Op. 64#1



El cultivo del toque cantable debe ser parte del trabajo diario de cada estudiante que ha superado los años de estudio elemental, si verdaderamente no pudo - introducirse esto tempranamente, en estudiantes de inteligencia madura. Todos los trabajos en ejercicios - deberán ser supervisados por un profesor experto. Uno de los más simples ejercicios es, tomar la escala simple, como en el ejemplo III-4

Ej. III-4



Coloca la mano aproximadamente a dos pulgadas sobre el teclado. Sosténla en posición normal, como si estuviera sobre el teclado (no con los dedos cayendo - hasta las teclas). Ahora deja caer la mano un poco - con la primera falange del segundo dedo, la muñeca debe permanecer muy flexible, de manera que el peso de - la mano descendiendo y el brazo, lleven la tecla hacia abajo, hasta el fondo del teclado sin ninguna sensa-- ción de golpe. Pues éste golpe o brinco es el que - arruina el buen sonido. El piano no es una máquina - de escribir para ser golpeada desde arriba, para que el puntiagudo tipo aparezca nítido sobre el papel. Mejor dicho, imagina que estás tocando sobre las cuerdas, tocándolas con un martinete de suave fieltro y no con una barra de duro metal.

Cuando la mano desciende en éste toque de oscilación, el dedo es curvo, no estirado. Cuando el dedo - toca la superficie de la tecla, se siente como si estuviera 'asiendo' la tecla, no golpeándola. Hay una amplia diferencia de sensaciones aquí. Siempre debes - sentir como si 'asieras' la tecla y no que solamente - la golpeas. No pienses que la superficie del teclado fuera la superficie de una mesa. Esa es una idea to-

talmente errónea. Quienes tocan el piano como si estuvieran golpeando una mesa, no tienen jamás el principio innato del buen sonido.

Nuevamente cuando la mano desciende, tanto como sea posible la superficie larga del dedo, ataca la tecla, y la muñeca está tan floja que generalmente se hunde bajo el nivel del teclado. Observa cuidadosamente las sensaciones de tu mano. El sonido se produce en el movimiento descendente de la oscilación de la mano. Si tomaras una película en cámara lenta de este toque, no habría lugar ni momento donde el movimiento se detuviera en su recorrido hacia abajo. Si lo hubiera, se produciría un golpe o brinco. El sonido parece ser más bello y claro. La tecla es tocada 'al vuelo' durante el movimiento descendente. Todo ésto corresponde sólo a la primera nota de la melodía o frase. Las otras notas, si es una melodía para ser tocada en legato, deben tocarse con los dedos desde lo más cerca de la tecla, subiendo o bajando la muñeca de acuerdo con el diseño melódico.

El estudiante que valora el sonido bello, tendrá la paciencia para practicar todas sus escalas, con am-

bas manos, dedo por dedo, hasta que aparezca éste principio automáticamente, y sea tan natural como libre y fácil de conducir. El estudiante encontrará que su interpretación será más bella y placentera, más satisfactoria a su sentido de belleza sonora y a su auditorio. Pero tiene que escuchar!.

Cuando intente abordar posteriormente en su vida musical, un pasaje poderosamente fuerte, descubrirá -- que puede hacer sonar el piano con el volumen más -- grandioso posible, sin hacer el sonido golpeado. La -- razón por la cual mucha gente dice que no se preocupa por sus ejecuciones al piano, es porque muchos de los llamados 'ejecutantes' piensan que el instrumento fue -- ra un yunque y van percutiendo con 'herraduras musicales'.

En el capítulo I, algunos lectores han estado -- quizá un poco desesperados con mis extensas observaciones acerca de los reposos. Si los reposos son importantes, el método de prolongación del sonido de la nota es completamente tan importante como el método para hacerlo sonar. El examen más superficial dentro del -- teclado, revela que el sonido es interrumpido por el --

de la tecla, para evitar golpes. Detalles? -Aquí están los detalles sobre los cuales, quienes aspiran al dominio de la ejecución trabajan árduamente.

Sin embargo tenemos ya el tercer capítulo de nuestra discusión sobre este fascinante tema -que tiene mucho por hacer en la determinación de cómo tocar el instrumento, de manera que será realmente musical en contraste con el piano por afición y hemos estado en disposición hasta ahora de cubrir únicamente un poco de los puntos más importantes. En el siguiente capítulo -tomaremos el tema de cómo adquirir gran delicadeza de touché, y su antítesis; la gran potencia. Esto será ilustrado por un raro retrato de Anton Rubinstein en la posición ante el instrumento, con la que trataremos de mostrar, cómo aquel famoso 'león del teclado' produjo algunos de sus poderosos efectos.

CAPITULO IV

ADQUISICION DE DELICADEZA Y POTENCIA

En el último capítulo, el importante tema de garantizar un sonido refinado fué considerado. Aquí, el lector recordará que, en adición a la habilidad de concebir mentalmente un bello sonido, ha sido llamada la atención al hecho de que la riqueza y la calidad cantabile del sonido depende ampliamente (1) sobre la superficie de la tecla cubierta con la yema y (2) sobre el 'resorte' natural que acompaña a una muñeca flexible. Mientras las siguientes observaciones pueden ser leídas independientemente de los capítulos anteriores, el estudiante hará bien en volver a leerlas para fijar ciertos principios fundamentales en su mente.

En el tema de delicadeza, el estudiante puede dar formal atención a algo que contribuirá con ésta exquisita cualidad a su ejecución cuando la composición lo demande. Estar en disposición de tocar con la deliciosa ligereza y belleza de un encaje de Cluny, debería ser la ambición de todos los estudiantes. El bello en

caje de un chal es la mejor comparación, yo sé a qué - llamo 'delicadeza' en la ejecución. Hay ligereza, finura, regularidad de diseño, pero sin debilidad o incertidumbre.

EL ASPECTO TECNICO

La parte técnica del problema no es muy difícil de explicar. En primer lugar, el brazo y el antebrazo deben sentirse tan ligeros que el pianista tenga la impresión de que están flotando en el aire. La actitud mental es muy importante aquí. Es inconcebible la delicadeza con un brazo pesado. El más leve indicio de tensión en los músculos o de calambres, es literalmente fatal para la delicadeza. Uno puede decir; 'relaja' el brazo. Sin embargo, si el brazo estuviera totalmente relajado, no haría más que caer ligera y flexiblemente hacia un lado del cuerpo. Por otra parte, puede ser levantado y sostenido sobre las teclas con total ausencia de tensión nerviosa o rigidez, con la sensación de 'flotar en el aire', lo cual hace surgir la primera regla de delicadeza.

Antes de proseguir con lo nuevo, es bueno notar - que el pianista puede actualmente pensar en las condiciones y forma de sus brazos y dedos. Su actitud mental significa un gran porcentaje en la calidad de su ejecución. Así como la voz inmediatamente proyecta -- las emociones de gran alegría, dolor, arrepentimiento, desprecio, mezquindad y horror, también los dedos y el brazo de alguna manera similar responden a estas emociones y las representan en la interpretación de quienes han tenido enseñanza y técnica de ejecución, así - que no se preocupan con detalles que surgen automáticamente. Cualquiera que haya escuchado tocar a Anton - Rubinstein, podrá darse cuenta de cómo las emociones pueden ser transmitidas al teclado enteramente, en un conjunto de una manera maravillosa. Ningún público es inmune a éste atractivo. El público no musical, de hecho, asiste por ésta sensación más que por entendimiento de la música puramente. Saben instantáneamente - - cuándo está presente y se retiran satisfechos y recompensados. Ellos no entienden los refinamientos musicales, pero comprenden la comunicación de sensaciones humanas y emociones, cuando son sinceramente retratadas por el pianista, quien siente que tuvo algo más que hacer en su arte, que tocar simplemente las notas.

FLOTANDO EN EL AIRE.

Para regresar al tema de delicadeza. Si el estudiante tiene aprendida la regla del brazo 'flotando en el aire' (y esto es algo para ser conseguido más correctamente con una actitud mental que con una práctica específica), el siguiente paso es comprender que la delicadeza no consiste solamente en ligereza. Hay millones de estudiantes que pueden tocar con algún grado de ligereza, sin embargo pierden o resbalan muchas notas en el curso de la composición, así que su ejecución es realmente irritante, para el público no musical que escucha.

La delicadeza no será obtenida sino hasta el sacrificio de la perfección. Por ésta razón siempre en los pasajes más delicados, cada tecla, negra o blanca, debe recorrer todo su camino hacia el fondo del teclado. Esto es más importante. No hagas tu chal lleno con hoyos y lugares rotos.

La tercera regla en materia práctica de obtención de delicadeza es tocar con los dedos sobre la superfi-

cie de las teclas. Esto es, cuando levantes los dedos, no debes tomarlos perceptiblemente lejos de sus superficies. Esta simple cuestión asegura al pianista contra el muy violento choque y hace la sonoridad más uniforme. Esto es difícil de hacer, especialmente con los estudiantes impacientes; pero la cuestión de delicadeza, debiera ser estudiada en un 'tiempo' lento, así, - el estudiante puede analizar las condiciones de su dedo y brazo. Debería repetidamente preguntarse a sí mismo:

PREGUNTAS IMPORTANTES.

"¿Está mi brazo flotando?"

"¿Estoy tocando cada tecla hasta el fondo?"

"¿Estoy conservando mis dedos sobre la superficie del teclado?"

En la interpretación por delicadeza o suavidad, la tecla es golpeada con la punta del dedo más que con la yema del dedo, como cuando se produce el círculo - completo del sonido cantabile. También advierto que cuando estoy intentando asegurar la condición de 'flotar el brazo', mi codo se separa ligeramente del costado de mi cuerpo.

La práctica de la ligereza puede ser llevada a cabo hasta millones de piezas y ejercicios. Los pasajes IV-1 hasta el IV-4, son ejemplos de material particularmente bueno para usar en esta conexión.

Ej. IV-1 Berceuse Chopin.

The musical score for Ej. IV-1, Chopin's Berceuse, is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking '(a tempo)' is written below the first staff. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment with quarter notes. The second system continues the piece with similar melodic and accompanimental patterns.

Ej. IV-2 La Fileuse. Raff.

The musical score for Ej. IV-2, Raff's La Fileuse, is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo marking 'tranquilla e dolcemente' is written above the first staff. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment with quarter notes. The second system continues the piece with similar melodic and accompanimental patterns.

Ej. IV-3 Butterfly. Grieg.



Ej. Iv-4 Marche a la Turque Beethoven.



POTENCIA EN LA EJECUCION Y LO QUE ESTO SIGNIFICA

Cada profesor encuentra alumnos que físicamente son muy fuertes y pueden producir ruido en el teclado fácilmente. Por otro lado, hay alumnos que no son particularmente fuertes, pero que pueden tocar con una -- gran potencia. ¿Cual es la razón?. Por supuesto, la fuerza física se requiere para tocar muchas de las -- grandes obras maestras que demandan sonido potente, -- pero hay una forma de administración de ésta potencia al piano, así que el pianista economiza su fuerza. Sé de un pianista famoso que está siempre inclinado por -- su torso inmóvil, cuando toca. El se sienta como roca sobre el banco del piano, produciendo todos sus efectos mediante choques y golpes al teclado.

Muchas de las grandes ejecuciones que he escuchado, han sido producidas por toda suerte de medios. -- Consideremos el retrato de Rubinstein presentado aquí. El dibujante captó algo que los fotógrafos han perdido en las demás fotografías de el maestro ante el teclado. Esto sucedió probablemente porque Rubinstein pudo haber 'posado' cuando supo que estaba ante la cámara fo-

tográfica. Pero éste dibujo, es Rubinstein como yo - lo conocí. Observa que Rubinstein en vez de sentarse verticalmente, está inclinado decididamente sobre el teclado, contrariamente a las indicaciones de la mayoría de los libros de instrucción. En todos su pasajes 'forte', él empleo el peso de su cuerpo y hombros.



Cómo se sentaba ante el piano Anton Rubinstein.
(dibujo de la revista Life)

Lo siguiente fué mas notorio; y alguna persona - debe recordarlo, en una ocasión, tocando un Concierto Rubinstein, y habiendo escuchado un fortissimo por toda la orquesta el piano pareció sonar estrepitosamente como el rey de toda la orquesta; pero no hubo nunca sugerencia alguna de 'ruido', no fué golpeado discordantemente el teclado.

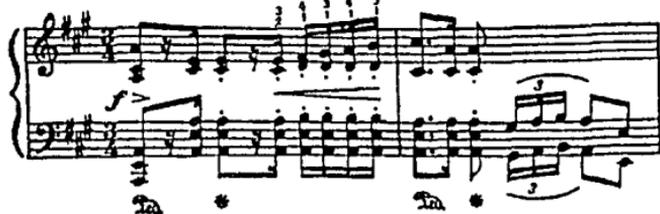
AMORTIGUADORES NATURALES

¿Por qué no hubo ruido?.- Porque las muñecas de Rubinstein estuvieron siempre libres de tensión en tales pasajes y él tomó ventaja de los amortiguadores - naturales de choques en sus muñecas, lo cual poseemos todos. Empleó en principio el toque que hemos discutido en los capítulos previos de éste libro, y su toque asumió el poder y la grandeza que no he escuchado desde esa ocasión, pero al cual yo aspiro siempre, -- como el ideal de mi vida en mis ejecuciones públicas. El no golpeó hacia abajo sobre el teclado, sin embargo comunicó el peso natural de hombros y brazos al teclado.

Hay una vasta diferencia entre el aficionado ordinario, martillador del teclado mediante la fuerza y la más artística forma de esbozar el sonido del piano mediante peso o presión propiamente controlados o administrados. Toma el primer movimiento de la Polonesa Militar de Chopin, por ejemplo.

Ej. IV-5 Military Polonaise. Chopin.

Allegro con brio M. M. $\text{♩} = 96$



Tócala primero con muñecas y antebrazos rígidos, y nota cómo producen sonidos golpeados y desagradables. Ahora tócala con muñecas flexibles, empleando las yemas de los dedos y sintiendo que el peso y potencia son comunicados al teclado desde los hombros.

Esta bella composición es con frecuencia arruinada por los golpes, cuando puede ser llevada con un so-

nido amable y rico en cualidad 'cantabile'. Lo mismo es cierto del Scherzo en Si Bemol Menor, el cual es otro de los 'caballitos de batalla' musicales típicos del Conservatorio. Si Chopin pudiera escuchar cómo es asesinada, se retorcería en su tumba. En lugar de darle nobleza y grandeza, comienzan con pasajes golpeados y con arrastramientos, que son totalmente imperdonables.

Hay un principio acústico relacionado con el golpe de las teclas. Cuando el golpe es repentino, duro y brutal, las vibraciones de las cuerdas parecen ser mucho menos saturadas (llenas), que cuando los martinetes son conducidos de tal forma que las cuerdas se 'tañen' como una campana.

EXACTITUD EN LA INTERPRETACION

Porque en sus últimos años Rubinstein estuvo inclinado a errar (omitir) una nota en el transcurso de un recital, estudiantes indulgentes han asumido que, puesto que el mensaje del compositor es mucho más importante que las pequeñas cuestiones de detalles técnica

cos, ellos pueden mejorar a Rubinstein y olvidar un mayor número de notas. Las ejecuciones de Rubinstein en su juventud fueron indudablemente immaculadas desde el punto de vista de la exactitud. En sus últimos años - la grandeza de sus concepciones musicales y la grandiosidad de su alma fueron tales que él explotó todas sus facultades para darle al público su gran mensaje. Podemos perdonar cualquier cosa a Rubinstein; pero en - éstos días de aguda competencia, el estudiante debe - ver las inexactitudes como imperdonables. El asunto - de la exactitud es tan importante que requeriremos más espacio para su discusión y será tomado en el siguiente capítulo junto con Las Bases de un Staccato Fino.

CAPITULO V

EXACTITUD EN LA INTERPRETACION

¿Por qué muchas ejecuciones son inexactas?.- En gran parte por la incertidumbre mental. Toma tu más sencilla pieza y tócala a un tiempo normal. Concéntrate en ésto y la inexactitud desaparece. De cualquier modo, toma una pieza más ambiciosa, tócala un poco más rápido de lo que puedes hacerlo y la inexactitud aparece inmediatamente. Este es todo el secreto. No hay otro. Se requiere fuerza de voluntad para tocar lentamente. Es bastante fácil dejarse llevar por la ambición de tocar rápidamente. Recuerdo a una estudiante que podía tocar el Estudio en La Menor (cromático) de Chopin a una perfectamente terrible velocidad.

Ej.V-1 Etude op.10#2.

Chopin.

Allagre M.M. $J = 144$
sempre legato

The image shows a musical score for the first few measures of Chopin's Etude op. 10 #2. The score is written for piano and includes fingering numbers (1-5) above the notes. The tempo is marked 'Allagre' with a metronome marking of 144. The instruction 'sempre legato' is written above the staff. The first measure is marked 'p' (piano). The second measure is marked 'cresc.' (crescendo). The score is written in G major and 2/4 time.

Finalmente, tanto la ejecutante como el auditorio estuvieron sin aliento, no pudiendo captar los errores, entre los cuales hubo desatinos como son manchas, embarrones y otras faltas. Esto no dió placer artístico - porque no hubo reposo ni serenidad. Sólo mediante árduo trabajo se hizo ver a ésta alumna que debía practicar muy lentamente, después un poco más rápido y finalmente, nunca a la velocidad que pudiera dirigir confusión a su mente y dedos. No hay límite de velocidad si tú puedes tocar exactamente.

Un buen examen de exactitud es, saber si puedes tocar una composición rápida, a cualquier velocidad. Frecuentemente es más difícil tocar una pieza a velocidad intermedia que a una velocidad rápida. El metrónomo es un excelente vigilante de la velocidad. Empieza tocando con él muy lentamente y gradualmente aumenta la velocidad con repeticiones sucesivas. Ahora trata de hacer lo mismo sin el metrónomo. El estudiante debe desarrollar su sentido de los tiempos. De hecho, toda la literatura musical, está caracterizada por diferentes tiempos. El alumno deberá aprender a sentir más o menos instintivamente que tan rápidos deben ser

los diferentes movimientos en las Sonatas de Beethoven, qué tan rápidos deben ser los Nocturnos de Chopin o el Nachstücke de Shumann. Por supuesto siempre habrá un margen de diferencia en los tiempos, de acuerdo a las diferencias individuales, pero los tiempos exagerados - tanto rápidos como lentos - están entre las más comunes formas de inexactitud.

DOS FACTORES IMPORTANTES

Antes de abandonar el asunto de la exactitud, debe ser dicho que otros dos factores juegan un importante papel. La digitación debe ser la mejor posible para un pasaje dado, y debe ser respetada en cada ejecución sucesiva; y la posición de la mano (o diríamos 'lo sesgado' de la mano), debe ser la mejor adaptable al pasaje.

La posición más sencilla siempre es la mejor. Frecuentemente los alumnos tienen grandes problemas con pasajes difíciles y los declaran 'imposibles', cuando que, un simple cambio de posición de las manos, tal -- como elevar o bajar la muñeca, inclinar (sesgar) lateralmente la mano, podría resolver el problema. Es im-

posible dar al estudiante ninguna panacea universal - para los diferentes pasajes, pero una buena regla es experimentar y descubrir cuál es la posición más fácil para la mano, considerándola como singular.

Anton Rubinstein, quien muy frecuentemente tocaba notas erróneas en sus últimos años, cuando su incontralable vehemencia artística lo conducía lejos de sí mismo, era terriblemente insistente con sus alumnos sobre la exactitud. Nunca perdonaba notas erradas, resbaladas o una ejecución desarreglada. Uno de los mayores ofensores en materia de inexactitud es la mano izquierda. Un gran número de estudiantes toca con singular certeza con la mano derecha, y parecen pensar sólo en hacer disparates con su mano izquierda. Si tan solo supieran cuán importante es éste asunto!. La mano izquierda dá calidad y carácter a la ejecución. En todos los pasajes excepto cuando es introducida como un simple acompañamiento, su papel es igualmente importante que el de la mano derecha. Una ejecución Operística con la Galli-Curci como soprano y digamos Caruso - como tenor, sería aborrecible si la contralto y el bajo hicieran la audición miserable por su pobreza de calidad y su inexactitud. Practica tu mano izquierda

como si no tuvieras la derecha y habrás de conseguir cualquier cosa de tu mano izquierda. Toca las partes de la mano izquierda uno y otra vez, dándole individualidad, independencia y carácter, y tu ejecución mejorará un cien por ciento.

Si eres receloso con tu mano izquierda, y sin duda tienes razón para serlo, ¿por qué no imaginas que tu mano derecha está 'fuera de servicio' por dos o tres días - y dedicas tu entera atención a tu mano izquierda?. Probablemente adviertas una gran diferencia en el carácter de tu ejecución cuando juntes tus manos. Las composiciones para la mano izquierda, así como los Estudios, son útiles, sin embargo son raros, 'caprichosos'.

ALGUNOS ASPECTOS SOBRE EL STACCATO

El staccato, considerado como toque, es frecuentemente acompañado por ruidos producidos por el choque de los dedos en la superficie de las teclas. Quizá nunca has notado esto. En algunos pasajes este ruido percusivo parece contribuir al efecto, pero generalmente

te debe ser usado con precaución. Un recurso simple reduce este ruido e incrementa la ligereza y carácter del staccato.

Mediante la elevación de la muñeca, el choque viene de un ángulo diferente, es ligero, pero no por eso menos seguro, y lo hace más cómodo y fácil en pasajes muy veloces.

Prueba con los compases del ejemplo V-2 del Estudio Staccato de Rubinstein con tu muñeca en posición normal. Después, levanta tu muñeca y advierte la ligereza que has aportado a tu ejecución.

Ej. V-2 Staccato Etude.
Allegro vivace M.M. 4 = 68-72

Los staccati de dedos, producidos 'limpiando las teclas', son efectivos también cuando se aplican adecuadamente. Hay también, por supuesto, el tipo de --

staccato brillante, tanto como se encuentra en el opus 32 # 2 de Chopin (ejemplo V-3), y en otros pasajes, - donde la acción de todo el antebrazo está involucrada. En éste, la muñeca es sostenida rígida. Pero, tanto - en éste como en todos los casos, déja los dedos 'mirar' hacia abajo -observa y siente las teclas y no mires al techo!.

Ej.V-3 Nocturno op.32#2 Chopin.



LA BASE DE UN HERMOSO LEGATO

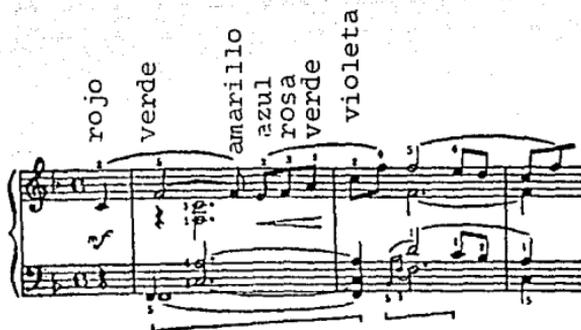
La palabra legato, que significa 'unión', tiene extraviados a miles de estudiantes. Es fácil unir no tas, pero.-¿cómo?- ésta es la pregunta. Siempre hay un momento cuando tenemos dos sonidos. Si uno de los sonidos es prolongado demasiado y después el siguiente es tocado, el legato es malo. Por otro parte, si no es

lo suficientemente largo, el efecto es como de un portamento más que legato (hay que recordar siempre que - la palabra portamento, como se usa en términos pianísticos, tiene un significado totalmente distinto del - designado portamento en términos de Canto).

Las notas de un legato bien tocado, deben flotar una dentro de la otra. Ahora aquí está el punto. Este efecto 'flotante' no es posible, a menos que la calidad de sonido de cada nota sea similar. En otras palabras, todas las notas deben ser del mismo color tonal. Una variación en la calidad del toque empleado basta - para que la frase en legato sea arruinada.

Las notas de la frase en legato deben ser parecidas a las cuentas de un rosario. En la ejecución de - muchos alumnos, las cuentas del rosario tonal son todas de diferente color, tamaño, forma y calidad en una frase. El control del toque varía en las diferentes - notas, tan grandemente, que una simple frase como la siguiente del Träumerei (ensueño) de Schumann, puede ser parecida al ejemplo V-4.

Ej.V-4 Träumerei. Schumann.



Seguramente el efecto será grandioso si se mantiene el mismo toque (touché) hasta el final de una frase.

Cuando los colores son combinados como en un prisma, en lugar de ser mezclados por contrastes mal seleccionados, el efecto es mucho más hermoso, juzgado por estándares artísticos y estéticos. Toca la Träumerei - (ensoñación) unas cuantas veces, conservando el carácter de las frases mediante la observación cuidadosa de lo que has aprendido en los capítulos anteriores, considerando las reglas o principios de la producción de un bello sonido en el teclado.

Otra excelente obra para hacer un estudio del legato es el Nocturno en Fa Menor de Chopin (ejemplo V-5).

Ej.V-5 Nocturno op.55#1 Chopin.



Una regla más en cuestión de legato, antes de - despedirlo de ésta breve discusión acerca de éste asun- to que podría fácilmente tomar muchas páginas. A ma- yor longitud de las notas en un pasaje tomado de una - composición para piano, mayor será la dificultad para realizar el legato. ¿Has comprendido ésto? -Observa - que hemos mencionado la particularidad del piano. En el violín, la situación es diferente por completo. - Toma el "Aria sobre la Cuerda Sol" de Bach, con su di seño de notas prolongadas. Pudieron haber sido hechas dos veces más largas si fuera necesario; sin embargo - esto sería imposible materialmente de ejecutar en el - piano, porque el sonido de éste instrumento comienza - a disminuir en el momento en que se hace escuchar. Por

lo tanto, con un legato en pasajes muy lentos, el estudiante se enfrenta a un verdadero problema. Tiene que sonar la nota con suficiente fuerza para que no desaparezca antes de que sea tocada la siguiente nota; y al tocar la siguiente, debe tomar en cuenta la disminución del sonido, para que la nueva nota no sea introducida de golpe, abruptamente.

Las escalas proporcionan excelentes recursos para el estudio tanto del legato como del staccato. Las escalas carecen de valor, a menos que el estudiante las practique con sus oídos tanto como con sus dedos. - -

Mozart, fué acusado de tocar una nota, en una composición (la cual requería sus manos en los extremos del piano), con la nariz. Si los estudiantes aprendieran a practicar con sus oídos abiertos y agudos para escuchar las sutilezas del sonido, la tarea del maestro, iría mucho más lejos y sería más divertida y provechosa, así, la música, por todo el mundo progresaría mucho materialmente.

Todo lo dicho en éste capítulo, tiene una importante relación con el siguiente, el cual tiene que ver con el estudio del ritmo, la velocidad, bravura y peda

lización. La exactitud, el correcto legato y el staccato refinado son tan importantes, que cada alumno - que preste atención extra a estos asuntos, seguramente estará inmensamente más aventajado. De hecho sería un buen plan, tomar el libro de estudio común y corriente, o de piezas más bajo a tu nivel como complemento, y a modo de cuidadoso, atento y devoto estudio, en el cual tus oídos tienen un papel igualmente importante - que el de tus dedos, tomar frase por frase y tocarlas una y otra vez.

Un bello toque y un bello legato, no se obtienen con sólo desearlos. Tampoco surgirán con horas de estudio distraído sobre el teclado. Es un proceso largo, el desarrollo de tu sensibilidad, de tus ideales estéticos y la combinación de ellos con tus horas de práctica. Trata de practicar tanto lo bello como la técnica. La técnica es despreciable en tu ejecución, si sólo significa para tí hacer máquinas de tus manos. -

Estoy seguro que siglos de práctica han sido malgastados en todo el mundo porque el elemento de belleza es hecho a un lado. Miles de recitales de piano son dados en los grandes centros musicales del mundo por -

estudiantes que aspiran cada año a ser pianistas. Parecen adelantarse a su Carrera Artística. Tocan sus - Rapsodias de Liszt, sus Conciertos y Sonatas, frecuentemente con la más cuidadosa exactitud, pero con muy poco de la cualidad que el mundo quiere y para la cual tiene sus más elevados premios -La Belleza-.

Si ésta serie de conferencias consigue llamar la atención de unos pocos cientos de estudiantes sobre la necesidad de la belleza y los recursos para expresarla en cada momento de práctica del piano, me sentiré recompensado por el tiempo dedicado a ellas.

DETENTE Y ESCUCHA.

¿Expresas el concepto y genio del compositor?.

¿Expresas lo que sientes y deseas?.

- Sea lo que fuere, por todos los medios;

¡Expresa algo!.

CAPITULO VI

PERSONAS QUE MEMORIZAN FACIL Y RAPIDAMENTE

En la discusión final de éstas series, parece sabio tanto aquí como allá, recapitular sobre algunos de los principios ya mencionados. Discutamos, de cualquier modo, por unos momentos a manera de interludio, la total importancia de la memorización de la música.

La costumbre de tocar cualquier cosa de memoria, es relativamente de reciente introducción. Muy pocos músicos en la época de Mozart, Haydn o Beethoven, pensaron en ello como necesario. Justamente en la actualidad, ha venido a ser la costumbre de ciertos directores orquestales, eximir la partitura. Gradualmente, apareció la modalidad de presentarse sin partitura, y muy pocos artistas, de posición estable, han tocado con partitura, en recitales y conciertos de cualquier magnitud, durante los últimos veinticinco años. Estoy en lo dicho que Pugno, el pianista francés, empleó esto en América.

Puede ser no cuestionable que el hecho de cambiar

las páginas visiblemente para dos o tres mil personas, puede bien distraer la atmósfera de la sala de conciertos. Es considerado por los tanto indispensable memorizar. Esto no significa que uno debiera ensayar la memorización de la total literatura musical, como algunos estudiantes pretenden. Aprende sólo aquellas cosas que son necesarias y que serán útiles. No abrumes tu memoria. No des demasiada atención a aquellos que memorizan rápidamente.

Algunas personas parecen estar dotadas con una -- cierta clase de facilidad mental. Hacen sus fotografías mentales con calidad cinematográfica y gran rapidez, -- sin embargo, la impresión, probablemente, está sujeta a desaparecer totalmente en corto tiempo. Si encuentras que memorizas lentamente, que esto no te moleste. He encontrado que los estudiantes que dependen demasiado de su regalo natural en cuestión de memoria, hacen muchos errores. Sus memorias no son dignas de confianza ni exactas. Cuando más las necesitan, más les falla. -- Digo esto intencionadamente porque sé que un gran número de estudiantes hacen terribles esfuerzos en la memorización. Apégate a esto: A mayor esfuerzo en la memorización, mayor firmeza de impresión habrá en tu cere-

bro.

Memoriza frase por frase, no compás por compás. - La frase es la unidad musical, no el compás, a menos - que la longitud de la frase corresponda a la del com-- pás. Lo que hay que recordar es la idea, no los símbo- los. Cuando recuerdas un poema, no recuerdas los símbo- los alfabéticos, pero sí, la visión hermosa del poeta, sus imágenes mentales. Muchos estudiantes desperdician horas enteras tratando de recordar las notas negras. - ¡Absurdo! No significa nada. Obtén la idea del composi- tor; a esto hay que ajustarse.

Por la misma razón que uno debiera memorizar por fra- ses, uno debería también tener la firme comprensión de los elementos de armonía, para memorizar bien. Los a-- cordes son palabras musicales. El arreglo de acordes - no es tan arbitrario como el de las palabras en un e-- nunciado, pero la secuencia de acordes en armonía es - una gran ayuda para la memoria.

En mi caso personal, mi memoria pareció estar des- pierta hasta los doce años. Después sólo memoricé con- la mayor dificultad. Ahora, a fuerza de gran experien-

cia, memorizo fácilmente. Es cuestión de persistencia, tiempo y entrenamiento. Es por tal razón, que yo animaría a todos aquellos que están teniendo gran dificultad para memorizar. Lo que memorices memorízalo bien. Hay aficionados que parecen estar dispuestos a tocar la mayor parte de la literatura completa para piano de memoria, pero no tocan ninguna pieza realmente con finura. Por supuesto, el pianista de concierto ha almacenado en su sub-consciente millones de notas materialmente. Hace sus programas por 'Estaciones' - Si es llamado a tocar determinado Concierto, él no lo ha tocado - por algún tiempo, sin embargo, con un poco de práctica, lo recordará con una facilidad que sólo depende del estudio concienzudo con que lo estudió y memorizó en un principio.

LA PRACTICA DIARIA

El ejercicio diario de memorización, si sólo es un poco, es mejor que el estudio memorizando, ahora y siempre. Lo que cuenta es la práctica con regularidad.

Cuatro horas de práctica al día es una buena medida. La sobre-práctica es tan mala como la sub-práctica. Debería ser aspiración y deseo de todo joven estudiante, tener la técnica formada sistemáticamente tan pronto -

como sea posible. No hay atajo. Uno no puede rodear o brincar la montaña; debe escalarla directamente. Por lo tanto en las primeras lecciones, debe ser dada más a tención a la técnica, que en las lecciones posteriores, cuando debe estar ya desarrollada con real maestría. - El problema es que muchos estudiantes parecen verla de otra manera. Dos horas al día para aquellos que no están avanzados en música (no principiantes, de ningún modo), no es demasiado para la técnica. No he visto cómo puede uno escalar la gran montaña de la técnica moderna a una velocidad inferior a dos horas diarias. De otra manera, serán viejos antes de que puedan comparar se con otros en éstos días de competencia técnica tan grande. Todos saben que la técnica es sólo un recurso para una meta; pero sin éste recurso, jamás se alcanza rá esa meta. Puede no ser nada hermoso el sucio y gran de motor de un auto; pero si uno quisiera llegar al -- final del camino - al país de los sueños, de hermosos árboles, espléndidas flores y bella entrada - , debe - uno tener el recurso. Debes viajar precisamente millas de escalas, millas de arpegios y millas de octavas, antes de llegar al país de ensoñación musical de ejecu-- ción e interpretación interesantes.

Divide siempre tus períodos de estudio. Haz tu técnica en un lapso y tus piezas en otro. Aprovecha las - dos secciones con diferentes aspectos.

Suprime preocupaciones y distracciones de cualquier índole cuando estés practicando. Tu mente debe - estar cada minuto en lo que estás haciendo, de otra ma - nera el valor de tu práctica será menguado enormemente. Mediante concentración intensa, amor a tu trabajo y el espíritu con el cual lo aproveches, podrás hacer más - en media hora que en una hora o más, gastada sin propó - sito. No pienses que has practicado si tocas una sola - nota con tu mente en otro asunto.

Cuando practicas con el espíritu correcto, no sabes lo que es estar cansado. Yo frecuentemente practico -- tres o cuatro horas y difícilmente puedo creer que ha - ya practicado algo.

OBTENCION DE VARIEDAD EN LA PRACTICA

La variedad en la práctica es lo más importante.- La repetición monótona prefabricada es la peor malgastada práctica. Es estúpido e innecesario. Toma la esca - la de Do Mayor; puede ser tocada en miles de formas, - con diferentes ritmos, velocidades, toques, etc.. Las

manos pueden ser variadas. Una mano puede tocar 'legato' y la otra 'staccato'. Practica de ésta manera, usando tu cerebro e ingenio, y tu práctica no será aburrida para tí.

La práctica con ritmos es algo en que los estudiantes americanos particularmente no deberán dudar en adquirir. El estudiante deberá ver el ritmo de una pieza como parte de la personalidad de esa pieza. Esto deberá ser marcado por un fuerte y vigoroso diseño desde su inicio. Los bohemios, húngaros, polacos y rusos, parecen tener un sentido instintivo del ritmo. Los americanos suelen fallar en ésto. Cómo desarrollar su sentido del ritmo, agota mi ingenio, ya que el ritmo es una de las cosas más humanas dentro de la música. Tocar a dúo ayuda a desarrollarlo; y por supuesto, escuchando una buena cantidad de música con rítmica fuerte, es una ayuda. Puede ser escuchada tanto en Conciertos como en grabaciones.

Acompañar a un instrumentista o a un cantante con fuerte sentido rítmico es también una buena manera de despertar al alumno aletargado, hacia una adquisición rápida. En ocasiones es motivo de disgusto para el joven pianista cuando es requerido para acompañar a un cantante por primera vez. Se ven a sí mismos arrastra-

dos hacia nuevos cauces del pensamiento, de los cuales han conocido sin embargo muy poco o nada.

El ritmo no debe ser concebido como algo muerto.- Es vida, es esencial y elástico. Claro, en un golpe -- mortal, del tipo de la Marcha Militar de Schubert, no hay el ritmo animoso que se encuentra en algún Estudio de Chopin. Ya sea que la pieza sea tocada lenta o rápidamente, el diseño rítmico no debe ser oscurecido. Debe siempre estar allí.

ADQUISICION DE VELOCIDAD

Primeramente, déjenme admitir que la materia de - Velocidad parece ser una limitación física, variando - de acuerdo con las diferencias individuales. Es mental, tanto como muscular y nervioso. Ciertos alumnos tienen limitaciones. La adquisición de exagerada velocidad no significa la garantía de habilidad musical. Algunos alumnos pueden tocar como "relámpago" pero difícilmente pueden hacer bien algo más. No desbordes la velocidad. Algunos desarrollan ésto muy rápidamente y otros la -- adquieren solo después de gran persistencia y pacien-- cia. Por lo tanto, no hay ninguna regla rápida e infalible sobre cómo desarrollarla. Tal vez, la mejor re--

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

gla es la adquisición del hábito de tocar con la mano - extremadamente suelta, relajada, como flotando. La rigidez de los músculos y la velocidad nunca van juntos. Personalmente, yo siempre tuve la inclinación de tocar con gran rapidez. Uno de los errores serios que cometió Safonoff conmigo fué que, cuando descubrió que podía hacer algo poco usual correctamente, me dió toda clase de libertad en éste aspecto. El nunca dejó de darme obras en las que siempre había ocasión para el virtuosismo, - bravura y velocidad. Desarrolla tus puntos débiles; los puntos fuertes se desarrollarán por sí solos.

EL PELIGRO DE LA BRAVURA

Hay algo entre todos nosotros que nos fascina cuando está en cualquier cosa ostentosa. Cuando tenemos una pieza que 'transcurre' como una serie de fuegos artificiales, nos intriga. Tales piezas son peligrosas; pues nos conducen muy lejos de la parte más refinada de nuestro arte.

En la ejecución de bravura, el espíritu y carácter de la pieza significa todo. Las ejecuciones de bravura son muy osadas. Uno elige tocar el brillante pasaje, se dá la oportunidad y lo lleva uno a cabo. Nos emocionamos con el éxito y después se procede a malgastar tiem-

po valioso en desarrollarla, descuidando otros aspectos técnicos.

La ejecución de bravura es también procurada precozmente por los estudiantes. Quieren tocar el Concierto de Tchaikowsky antes de poder tocar correctamente un ejercicio de Czerny. En una ocasión topé con un estudiante que no sabía mas que piezas de bravura. Estaba dispuesto a asombrar a todos sus parientes, pero no podía soñar siquiera en ofrecer un programa bien equilibrado, a un público musical.

Otro peligro de la bravura es que muchos la ven -- como el tipo de música para escatimar notas. Pues cuando el tiempo y la fuerza dinámica son incrementados en un pasaje brillante, las notas tienden a ser oscuras y confusas, las escalas son mezcladas y los trinos son -- desarreglados. Precisamente, la buena bravura en la ejecución es lo contrario, y cuando el efecto comienza a -- 'volar y a resonar', allí, justamente deberá haber más y más claridad.

EL PELIGRO DEL PEDAL

Si existe el peligro en la ejecución de bravura, -- hay también un peligro en la Pedalización. Demasiada --

libertad suele ser tomada en la pedalización (y en verdad, ¿quién podría explicar las difíciles reglas para -pedalizar, brevemente?), tanto que el novicio usa el -pedal como si fuera una brocha con la cual él puede pin-tar toda una reja. El pedal demanda estudio, meticoloso estudio. Deberá ser usado con la misma inteligencia y -definición que se emplean en los dedos. Deberá ser apli-cado en una fracción de segundo y levantado en el momen-to adecuado.

Uno de los peligros radica en no levantarlo a tiem-po. Cuando que el hecho de levantar el pié es tan impor-tante como el de bajarlo. Los mejores efectos con Pedal, en la ejecución artística, son aquellos en los que la -audiencia no se dá cuenta de su utilización.

La pedalización regular, normal (que es cuando el pedal se presiona simultáneamente con la nota), y la -pedalización sincopada (cuando se presiona después de que la nota ha sido tocada), tienen sus diferentes u-sos. Cuando se está tocando una serie de acordes, se -debe usar el pedal sincopado, pues de otra manera, el sonido no podrá hacerse continuado. Esto salva al pia-no del sonido similar al del xilófono.

La pedalización es todo, sabiendo cómo. Yo empleo el pedal completo, medio pedal y un cuarto de pedal o simplemente un ligero toque de pedal. En algunos de --

estos efectos, el pedal apenas mueve los apagadores de las cuerdas; algunas veces los toca ligeramente, produciendo un delicioso efecto parecido al sonido del Arpa (este efecto es raramente escuchado en pianos verticales, ya que el mecanismo tiene posición diferente al piano de cola).

Otro de los peligros de la pedalización está en el llamado 'efecto atmosférico'. Uno sabe que en una bella pintura de Corot, las agudas líneas exteriores están allí, más o menos visibles. Corot, el maestro, las ha esfumado en una maravillosa atmósfera. Así, en ciertas obras modernas de música, esas líneas exteriores pueden ser suavizadas por la destreza en el manejo del pedal. No hay una regla eficaz y rápida puesto que cada frase es una ley por sí misma.

La Pedalización en una Sonata de Haydn y la pedalización en la Berceuse de Chopin, son tan distintas como las técnicas de los pinceles que uno encuentra en una pintura anterior a Raphael o en una de Millet. Representan diferentes épocas, por lo que deben ser consideradas de manera distinta.

¿Qué es tan fascinante, como el arte musical; y cómo puede abordarse con mayor encanto que por la individualidad que se consigue a través del piano?. - Difi

cilmente hay algo tan horrible como una mala interpretación al piano; Y raramente algo más hermoso que la magistral interpretación de un gran artista a una composición grandiosa.

Ciertamente, es valioso todo el estudio, y más aún, adquirir la intimidad con éste maravilloso instrumento, que ofrece tantos espléndidos tesoros del mundo sonoro tan cercano a lo único en su género.