



**GUÍA PEDAGÓGICA**  
**PARA LA UNIDAD DE APRENDIZAJE:**  
***INSTRUMENTO PRINCIPAL I- PIANO***  
**PRIMER PERÍODO**

**Nombre del tema:**

**ELEMENTOS RELEVANTES DE LA CREACIÓN INTERPRETATIVA A TRAVÉS  
DE LOS ENFOQUES METODOLÓGICOS DE LA CULTURA PIANÍSTICA DEL  
SIGLO XX**

**Elaborado por:**

**Mtra. Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko**

**Mtro. Horacio Antonio Rico Machuca**

**Docentes de la Escuela de Artes Escénicas – Licenciatura en Música**

# ÍNDICE

	Página
Presentación de la Guía Pedagógica .....	3
1. Principios interpretativos y metodológicos de Samario Ilich Savshinsky .....	5
2. Polaridad en la unión de los principios metodológicos de Nadezhda Golubovskaya: restricciones y libertades de la creación interpretativa pianística .....	23
3. Correlación de los componentes interpretativos en el entorno creativo de Artur Schnabel .....	38
4. Aspectos materiales y espirituales de la problemática interpretativa pianística a través de la cosmovisión de Heinrich Neuhaus .....	56
5. Principios metodológicos de Walter Giesecking a través de los manuales: <i>Modernes Klavierspielnach Leimer-Giesecking; Rhytmik, Dynamik und andere problema des Klavierspielnach Leimer-Giesecking</i> .....	70
6. Bibliografía .....	82
7. Acervo Cinematográfico/ Videográfico .....	86

## **PRESENTACIÓN DE LA GUÍA PEDAGÓGICA**

Los contenidos de la UA Instrumento Principal – Piano I – están organizados y distribuidos en dos temas:

- Revisión y corrección de las habilidades técnicas del estudiante pianista
- Interpretación musical en el piano

Dicha separación se debe a que esta UA es una etapa inicial de la formación de un pianista profesional, donde la atención al desarrollo del aparato motriz conforma la base material (acondicionamiento físico inicial) para dar inicio a un proceso interpretativo pianístico.

Las actividades de un pianista intérprete se dedican al estudio y ejecución de las obras musicales; dominándolas él aprende el arte interpretativo. Para la vida plena de la obra musical el trabajo del intérprete no es menor al del compositor. La interpretación artística se determina como la actividad productiva y creativa, en comparación con la reproductiva, la cual es copia exacta de un ejemplo ya hecho. Por supuesto, la interpretación como actividad creativa artística difiere a la del compositor: el contenido de esta actividad en el primer caso, es la creación de una obra musical, y en el otro, su interpretación, la visión, el enfoque lógico emocional en la lectura, implementado en los actos concretos de la ejecución. El proceso de la ejecución y su resultado, creación de la interpretación, se determina ante todo por la personalidad del artista. La comprensión de la especificidad ontológica de una obra musical, el reconocimiento de la “legitimidad” de las diversas interpretaciones en la forma real de su existencia, el vivo acto interpretativo, elimina la posibilidad de la existencia del fenómeno de “la única verdadera interpretación”. La obra musical no es algo inmutable, o absoluta: la obra se actualiza en una serie de variantes interpretativas. Asumir, que entre la multitud de interpretaciones, solamente una es la “ideal” “verdadera”, es privar al arte de la interpretación del derecho a existir. Una clara comprensión de la especificidad ontológica de una obra musical ayuda a entender la misión del músico intérprete, como un intermediario creativo entre el compositor y el público, quien da la vida a la música escrita. El trabajo detallado, minucioso, sobre una obra, desarrollado en diferentes direcciones, requiere de concentración y esfuerzo. Trabajando en los fragmentos de la obra y aspectos particulares de su ejecución, solucionando los problemas específicos de la “encarnación pianística”, hay que aspirar a una acción artística integral, cuando, además de enfocar el proceso interpretativo en excelencia técnica y comprensión de todos sus elementos, se involucran las

nuevas reservas de la personalidad del intérprete, incluyendo el ámbito de la subconsciencia con su capacidad de crear nuevas inesperadas imágenes y opciones de soluciones creativas. Esto requiere del artista un desgaste espiritual, pero produce resultados altamente efectivos.

Es por eso que aquí presentamos el resultado de una investigación que fue dedicada a la exploración metodológica de las cinco grandes figuras de la cultura pianística del siglo XX. La elección de estos cinco nombres fue el resultado de una búsqueda minuciosa de aquellos pianistas destacados a nivel internacional, quienes al mismo tiempo resultaron ser exitosos pedagogos y haber dejado un valioso legado para la enseñanza del arte pianístico.

Cada capítulo de la Guía representa un extracto sobre los puntos metodológicos, de cómo se da el proceso interpretativo, exponiendo una síntesis de los factores de la reflexión analítica interpretativa pianística:

-Evidencias objetivas, características de una obra para piano: su parentesco estilístico y de género, tipo de textura (incluyendo la distribución del tejido musical en los registros, patrones armónicos, tonales, de modulación), estructuras rítmicas.

-Medios de expresividad pianística, es decir, los parámetros de un texto musical, cuya aplicación depende de gran medida del criterio del intérprete (tempo, dinámica, articulación, agógica, digitación, pedal, cualidades del sonido).

# ELEMENTOS RELEVANTES DEL PROCESO DE LA CREACIÓN INTERPRETATIVA A TRAVÉS DE LOS ENFOQUES METODOLÓGICOS DE LA CULTURA PIANÍSTICA DEL SIGLO XX

## 1. Principios interpretativos y metodológicos de Samario Ilich Savshinsky

Samario Ilich Savshinsky entró en la historia de la cultura musical como un destacado músico: pianista, pedagogo, teórico musical, científico y figura pública

(fundador de la escuela musical especial para niños prodigio). Fue muy apreciado por autoridades musicales como: Glazunov, Asafiev, Schostakovich, Igumnov, etcétera. Savshinsky, por sus trabajos fructíferos sobre la nueva problemática del arte interpretativo pianístico, fue considerado como una de las mayores fuerzas pedagógicas de los conservatorios estatales de Moscú y San Petersburgo, en Rusia. La gran mayoría de sus trabajos publicados, están dedicados a los problemas de la interpretación y pedagogía pianística. En el Archivo General Estatal de Literatura y Artes de San Petersburgo, se encuentra su fondo con el número 96, que consta de numerosos manuscritos: trabajos metódicos, manuscritos mecanografiados de trabajos publicados, programas de conciertos y publicidad en carteles de sus conciertos y el de sus alumnos, críticas sobre los conciertos, textos de disertaciones presentadas a revisión, traducciones de literatura metódica extranjera, fotos, etc. La razón de una creciente atención al patrimonio de Savshinsky se encuentra en la gran demanda de sus libros metodológicos por los maestros-prácticos contemporáneos, atraídos por su brillante y única personalidad, la que creó propia “escuela” de enseñanza interpretativa pianística. Solamente en el Conservatorio Estatal de San Petersburgo y su Escuela Especializada para Niños Prodigio, más de cincuenta de sus alumnos continúan preparando concertistas en piano; siete de los cuales conducen distintas cátedras y departamentos actualmente: hecho que confirma el valor de la base metodológica recibida de su profesor, la que permite, hasta el día de hoy, seguir preparando especialistas altamente calificados.

El propósito del estudio es el análisis del desarrollo teórico de S. I. Savshinsky en el campo de la problemática interpretativa y pedagógica pianística, desde el punto de vista de la perspectiva científica. Savshinsky es creador de un sistema único y original de la formación pianística (intérpretes y maestros), que se basa en la comprensión y aplicación de un complejo de métodos y formas científicas del fomento del desarrollo artístico personal. Él fue capaz de conectar los elementos de las ciencias naturales y humanas: anatomía, fisiología, medicina, psicología, filosofía, estética, vinculándolos con la especificidad de la formación de

habilidades “tecnológicas” pianísticas. Su sistema se dirige tanto a los aspectos ontológicos como epistemológicos del arte pianístico, que se encuentran en estrecha relación. A lo largo de su carrera, Savshinsky mostró profundo interés por las cuestiones metodológicas, y escribió numerosos artículos, programas de estudios (logrando su incrustación en los procesos de enseñanza musical en instituciones de mayor importancia), ponencias en eventos académicos científicos. En la última década de su vida, Savshinsky se dedicó a generalizar su propia experiencia, creando una obra monumental, una especie de “suite” de libros, sobre problemas del desarrollo de habilidades pianísticas, trabajo de un pianista sobre las obras musicales, técnica pianística, etcétera. Estos libros son: *El pianista y su trabajo* (1961), *Régimen e higiene del trabajo pianístico* (1963), *Trabajo del pianista sobre una obra musical* (1964), *Trabajo del pianista sobre la técnica* (1968). En estas obras, además de la enorme experiencia, se refleja un enorme conocimiento y erudición del famoso pedagogo. Los libros de Savshinsky son una especie de “enciclopedia” del arte pianístico: en sus obras buscaba un amplio alcance y análisis objetivo de la problemática. Para lograr esta cobertura de estudio, utilizó un amplio material de diferentes áreas de la literatura, otros tipos de arte, y medicina. Queremos hacer hincapié en que Savshinsky incluyó en su investigación mucha información en calidad de referencias: sobre la anatomía y fisiología de las manos y análisis de los tipos de su construcción, sus características pianísticas y habilidades motoras; realiza una fascinante incursión en la historia del piano, describe la base mecánica y acústica del instrumento.

...En mi aspiración para llegar a una gran cobertura del problema, he utilizado material de diferentes campos del arte, literatura y ciencia. Fue importante establecer que, en casos similares, sus personalidades llegan a las mismas conclusiones; por lo tanto, los patrones musicales no son estrictos y específicos. A menudo son válidos para todo tipo de arte, y además, son reglas de la vida misma, que se refleja en él [...] de ahí la conclusión: para penetrar más profundamente en su arte, abarcarlo plenamente, el artista debe de enriquecer su mente con observaciones sobre diversas formas de vida y todo tipo de arte. Él debe, como una abeja, recoger la miel de diferentes flores del pensamiento y sentimiento humano...<sup>1</sup>.

Lo más importante para Savshinsky es despertar la imaginación creativa del músico lector, enseñarle a pensar. Citando diversos, y a veces contradictorios argumentos, opiniones, declaraciones, Savshinsky los compara, analiza, refiriéndose a su experiencia, pero siempre tratando de evitar “recetas” definitivas. Savshinsky creyó que las “escuelas” pedagógicas interpretativas deben de utilizar datos científicos, pero sin obedecerles a “ciegas”; no creer que existen leyes para construir la metódica pianística. Varios artistas, en función de su personalidad,

---

<sup>1</sup> SAVSHINSKY, Samario Ilich. *Trabajo del pianista sobre una obra musical*. Ed. Klassika-XXI. Moscú. 2004. Pag. 5.

cultivan diferentes percepciones de su instrumento. Las sentencias de Savshinsky sobre el arte interpretativo pianístico forman un coherente sistema que refleja la vibrante personalidad artística de su creador. Savshinsky formula una de sus principales posiciones teóricas de la siguiente manera: “el arte musical refleja, por medio de imágenes sonoras experimentadas emocionalmente, la relación entre el hombre y la realidad. Por lo tanto, ya sea la Sonata *Appassionata*, La Triste Canción, Paisaje o Fuentes, en todas partes se presenta el ser humano, y todo se da a través de su percepción y experiencia”<sup>2</sup>.

Savshinsky presta mucha atención a la psicología de la creatividad musical: un tema que llegó a ser particularmente agudo en la mitad del siglo XX. Él investigó y desarrolló algunos aspectos básicos de la psicología musical, como la creatividad personal en función del estudio, interpretación y percepción de una obra musical. El valor principal de sus investigaciones está en el hecho de que él era un maestro con experiencia interpretativa artística, quien tenía profundos conocimientos médico-psicológicos; mientras que la mayoría de las investigaciones sobre este tema fue realizada por científicos psicólogos, y basada sobre las experiencias de otros músicos. El éxito de un trabajo pianístico, según Savshinsky, se determina por condiciones afectivas; en primer lugar, por el estado de ánimo y actitudes psicológicas. La inspiración es necesaria para el creador, pero para el verdadero arte, además de la luminosidad del sentimiento y pensamiento; se requiere también la habilidad de trabajar. Las dos últimas condiciones requieren el estado de tranquilidad creativa, cuando los sentidos deben de estar sujetos a la razón. “Para un cierto tiempo, el análisis se hace dueño del proceso de trabajo. La atención de “lo general” cambia a lo “particular”. El pianista debe entender la importancia y significado de cada detalle, mirar, escuchar y “sentir con sus propias manos” su derredor. La “ejecución” da paso a la “elaboración”: el pianista se asemeja con un estudioso investigador”<sup>3</sup>. La constante atención durante todo el proceso de trabajo es un requisito previo indispensable para el éxito final. Samario Ilich enfatizó, que es importante centrarse en la tranquilidad espiritual y creativa, sin ponerse nervioso sobre las dificultades y los posibles fracasos en la propia obra; una insuficiencia analizada resultará como experiencia adquirida. En su opinión, es importante superar la actitud habitual en relación con la propia interpretación. “La capacidad de cuestionar la verdad de lo que antes se consideraba una interpretación “correcta”, al momento de cambiar el concepto de la obra aprendida, es el camino a una mayor perfección”<sup>4</sup>. Savshinsky también expresó que el trabajo de un artista y un científico tiene mucho en común; pero al mismo tiempo hay muchas diferencias. “El científico solo hipotéticamente imagina

---

<sup>2</sup> Ibídem 1

<sup>3</sup> Ibídem 1. Pág. 177.

<sup>4</sup>Ibídem 1. Pág. 186.

el resultado final, hasta que no se haya completado el estudio [...] el músico lo tiene enfrente, en cada de sus particulares ejecuciones; y siempre puede “probar” como queda en conjunto cada detalle interpretativo”<sup>5</sup>. En gran medida, la actividad científica de Savshinsky fue dirigida hacia el aumento de la eficiencia del trabajo pianístico sobre una obra musical; en otras palabras, como con un mínimo esfuerzo lograr los máximos resultados. La baja eficiencia, él la relacionaba con el carácter asistemático del proceso interpretativo.

...como en cualquier proceso orgánico, aquí se pueden distinguir varias etapas. Cada una de ellas tiene sus propias características y condiciones necesarias para su desarrollo favorable y transición a la siguiente. Sin perjudicar el resultado final, no se puede evitar ni cambiar su orden [...] cualquier sistematización inevitablemente esquematiza el proceso creativo. Pero la sistematización adecuadamente disecciona dicho proceso e identifica correctamente lo más importante en cada etapa, direccionando la atención hacia lo más significativo y en gran medida prefigurando el método de trabajo<sup>6</sup>.

La consideración analítica del proceso pianístico, Savshinsky la comienza con una discusión sobre la problemática general de la interpretación.

... el acto final de la composición es la notación musical. Aquí termina el contacto del autor con su obra y comienza una segunda vida de la partitura en el alma y en las manos del artista. La escritura musical es lo que abre al intérprete el contenido musical. Explorándolo minuciosa y cuidadosamente, reflexivamente, con perspicacia y creatividad, el intérprete penetra en la idea del compositor y la esencia de la obra. El texto musical es siempre una primordial e indiscutible fuente de conocimiento. Lo demás: el estudio de creación del compositor, la literatura sobre él, las tradiciones interpretativas, son solamente las adiciones y aclaraciones a lo que ya se extrae de la partitura. Esto no deberá olvidarse en cualquiera de las etapas del trabajo sobre la obra musical. Un texto musical, para quien sepa adentrarse en él, es inagotable. Al volver a estudiar una pieza, que al parecer estaba estudiada al fondo, siempre se encuentra en su texto lo previamente inadvertido, despreciado, lo no claramente entendido [...] el texto musical es un hecho. Pero un hecho es solamente materia prima [...] la lectura del texto musical es la revelación de su significado, y no es la transferencia de “lo visible” en “lo movable” [...] escuchar una obra musical significa no solamente percibir su imagen acústica, sino comprender, sentir el significado funcional de cada elemento de textura, cada “evento” en ella, y por lo tanto, entender, o mejor dicho, experimentar el contenido de la obra<sup>7</sup>.

En la práctica interpretativa se desarrolla la percepción “multi-aspectual” y, como sus respuestas, las acciones integrales. Savshinsky analiza el fenómeno del texto pianístico. Todos los símbolos, él esquematiza en cuatro géneros de designación:

1.- Las notas mismas, que indican la altura y longitud del sonido; los símbolos de silencio, del cual nace la música, y en el fondo del cual se desarrolla.

---

<sup>5</sup>Ibídem 1. Pág. 177.

<sup>6</sup> Ibídem 1. Pág.4

<sup>7</sup>Ibídem 1. Págs. 40-41.

## 2.- Símbolos gráficos:

a) *Tempo*, según el metrónomo de Maelzel ( $\text{♩} = 60$ ,  $\text{♩} = 60$ )

b) Métrica (indicadores métricos) –fracción aritmética o símbolos  $\text{C}$ ,  $\text{C}$

c) Dinámica y acentuación: 

d) Articulación: ligaduras y diferentes imágenes de la pronunciación separada, diferentes grados de ejecución de *staccato*: ...  $\text{▼▼}$

e) Pedalización: 

f) Digitación, que a menudo determina el tipo de fraseo (1, 2, 3, 4, 5).

g) Fraseo: los símbolos   $\text{V}$  son análogos de los de puntuación, que remarcan la integridad semántica y comunicaciones de entonación del grupo de notas, unidas o, por el contrario, separadas por comas o una cesura. Aquí mismo se aplica el signo de calderón ( $\text{⤿}$ ), dando al marcado instante de música un significado especial.

3.- Esta categoría contiene toda una gran riqueza de las designaciones verbales: acostumbradamente son italianas, a veces francesas, alemanas (adquirieron los derechos y denominaciones en ruso, que han comenzado a poner en uso en N. Rubinstein y M. Balakirev). Los símbolos verbales se dividen en dos grupos: uno se refiere al lado externo, y el otro, al interior de la música y su interpretación. Las indicaciones del primer grupo se pueden definir como “técnicas”, y del segundo, como “artístico-interpretativas”. Muchas de dichas indicaciones del primer grupo duplican las características gráficas. Su definición, como términos técnicos, es condicional: se refieren a la técnica de ejecución, así como al carácter de la música (sobre lo último, en forma indirecta, a través de una u otra técnica de ejecución). Savshinsky da el siguiente ejemplo: “... el *tempo* es el fenómeno de la categoría mecánica, pero al mismo tiempo “el *tempo* es el alma de la música” (Hans von Bülow)”<sup>8</sup>.

Así, las indicaciones verbales “técnicas” pertenecen a las de:

- a) Dinámica
- b) Agógica
- c) Articulación
- d) Pedal

---

<sup>8</sup> Ibídem 1. Pág. 26.

A las indicaciones “artístico-interpretativas” pertenecen:

- a) Nombre (título) de la obra, que determina su forma, el género, el programa (Sonata, Balada, Vals, Barcarola, etcétera).
- b) Epígrafe, *Motto* (Scriabin *Sonata V*, Schumann *Fantasía*, Brahms *Intermezzo*, etcétera).
- c) Indicaciones de carácter, estado de ánimo, especificidades del lado plástico de algún momento en particular, o algún elemento de la factura.

La sección verbal es particularmente diversa: cada compositor la enriquece según su propia manera, dando a conocer su “adicción” a ciertos medios expresivos de la música.

Este listado agota el aspecto “visible” del texto musical; pero, según Savshinsky, “lo visible” debe de ser visto, escuchado y comprendido”<sup>9</sup>.

...no es suficiente para un pianista seguir atentamente las indicaciones metronómicas del compositor e ir con precisión lo que él marca [...] es necesario ver en estos símbolos, no solamente una determinación de altura, duración, grado de fuerza y velocidad del movimiento, pero también las características musicales de las imágenes, emociones y acontecimientos, los niveles de la atención emocional y volitiva, que el autor trató de expresar por medio de la música<sup>10</sup>.

El proceso de trabajo del pianista sobre una obra musical, Savshinsky lo clasifica por etapas:

- 1.- Nacimiento del plan interpretativo en el momento del conocimiento de la obra.
- 2.- Realización de la idea mediante técnicas pianísticas y a través de la objetiva lectura de notas, pausas, dinámicas y otras marcaciones e instrucciones especiales, por medio de las cuales el autor expresa su cosmovisión en la obra; el intérprete tiene que “sublimar” de los datos materiales la esencia espiritual de la obra, y crear una imagen coherente de ella.
- 3.- Sobre la base de la comprensión clara de las intenciones del autor y sus propiedades, la encarnación de estas, a través del piano en la presentación pública.

Por lo tanto, el intérprete debe de conocer las leyes que subyacen en el trabajo pianístico; lo que es indispensable para el desempeño interpretativo artístico y pedagógico.

---

<sup>9</sup> Ibídem 1. Pág. 27.

<sup>10</sup> Ibídem 1. Pág. 28.

Samario Ilich consideraba que un importante requisito de la formación de la imagen musical y el concepto interpretativo, es el desarrollo de la imaginación y la voluntad de la creatividad, el deseo de superar dificultades que garantiza la persistencia durante el trabajo, la paciencia y el interés en el caso.

Savshinsky creía que las apariciones públicas regulares son necesarias, no solamente para la acumulación de una variedad de experiencias y la formación de individualidad artística, pero también son la mejor medida de la integridad de la interpretación y la garantía del dominio profundo de la obra.

Después de tocar una pieza con el fin de obtener un conocimiento previo de ella, prosigue, no solamente cuidadoso, sino un amoroso estudio de datos objetivos, que comienza con el texto musical. Ver, oír y entender cada detalle de la escritura de la obra y su concepción poética musical, todo lo aprendido fertilizar con la imaginación y espiritualizar con emoción; es lo que significa leer lo que se oculta entre líneas, o escuchar el “subtexto”. Al mismo tiempo, para la realización de imágenes producidas, deben de encontrarse los medios expresivos de ejecución, exactamente correspondientes a ellas: los pianísticos para pianistas, de violín para violinistas y, vocales para cantantes. Y, finalmente, es necesario adaptar el cuerpo a la realización de las imágenes sonoras dibujadas por la fantasía, sobre un instrumento, a través de movimientos “ejecutivos instrumentales”; en otras palabras, desarrollar la técnica de interpretación [...] El pianista, comenzando a trabajar una obra (sobre todo si no la conoce suficientemente) de antemano no sabe lo que está pasando, que es lo que hay que lograr en cada lugar; y por lo tanto, como debe de trabajar en cada caso [...] No se puede crear una forma por adelantado para un contenido desconocido, un deseo infundado para crear una imagen musical poética de la obra completa sin que se tenga la base material para esto en una realidad sonora estudiada y dominada cuidadosamente<sup>11</sup>.

Savshinsky establece la analogía con el desarrollo de un organismo, por ejemplo, una flor.

...una planta, incluso antes de que brote su flor, se somete a procesos complejos que garantizan su aparición. En el brote están “programadas”, según lo expresado en nuestra era cibernética, todas las cualidades de una flor: su futura coloración cautivadora, la delicada tela de pétalos y aroma embriagador. La naturaleza todavía tendrá que trabajar duro para asegurar que todo lo disponible potencialmente, se desarrolle en el ser. Proyectamos esta analogía al “lenguaje” de maduración de la obra. Empezando su trabajo, el pianista ya debe de estar preparado para el dominio de la obra: él ya tiene la capacidad de leer el texto musical, así como el fomento necesario para comprenderlo. La lectura debe fertilizar ideas sonoras y engendrar imágenes y emociones relevantes. También debería poseer la preparación técnica suficiente para la realización de esas imágenes, en el instrumento. Estas son las premisas, pero ahora comienza el trabajo que se divide en las siguientes etapas:

1.- Primer encuentro con la obra: inserción en la interpretación.

---

<sup>11</sup> Ibídem 1. Pág. 56.

2.- Estudio de los datos objetivos (texto musical, análisis teórico, información histórica).

3.- Dominio técnico de la obra.

4.- Nacimiento secundario de la obra en la ejecución pública.

En la práctica cotidiana todas las etapas se compenetran entre sí: el estudio del texto y otros datos objetivos no son ninguna otra cosa, como el proceso de entendimiento y experimentación de la música, que incluye la formación de un preliminar diseño interpretativo; el trabajo técnico no es solamente una herramienta para adaptar el organismo a la corporalidad de la idea en el instrumento, sino también la concreción de la imagen musical. Ya en las primeras etapas el organismo estuvo sintonizando la técnica de ejecución. La etapa final, presentación pública, no es solamente un resumen del trabajo hecho, solamente “cosecha”, sino la investigación y prueba todo lo “logrado” bajo condiciones particularmente críticas. A menudo, esas pruebas están llenas de revelaciones, que pueden afectar de forma decisiva el diseño interpretativo y obligar, en gran parte, a su replanteamiento [...] la idea interpretativa no permanece fija: si ella no cambia, no se profundiza ni desarrolla en el proceso del estudio de la obra; entonces es mortinata<sup>12</sup>.

Savshinsky presta especial atención a la cuestión de la interpretación de la música, a la variabilidad de la obra dependiendo de la personalidad y creatividad de cada pianista. “Sí, estudiando, el intérprete todo el tiempo se adentra en lo que el compositor estaba pensando, sintiendo y expresando, al interpretar, a continuación, él se olvida del autor y su obra como una especie de realidad objetiva. Él interpreta la obra, como si fuera una improvisación; y lo que proviene ya no del material, sino de la idea y el espíritu de la obra”<sup>13</sup>.

Savshinsky apunta que las inconsistencias en la interpretación del texto del autor por los artistas, así como la posibilidad de la actividad creativa, tienen sus raíces en la imaginación, que encuentra su premisa en la experiencia y conocimiento acumulado. La imaginación y el pensamiento deben de interactuar activamente durante el trabajo de la obra musical (aquí, Savshinsky excluye el caso de los *wunderkind*). En el marco de la primera lectura de la obra, el plan imaginario interpretativo, como una forma ideal de la expresión del pensamiento pianístico artístico, se realiza con particular claridad y nitidez. El lado material, en este caso, se encuentra todavía en estado de interna autodeterminación, y sirve, más bien, como telón de fondo, el medio externo de apoyo, la condición para la formación de integridad.

La primera etapa es la familiarización preliminar con la obra. La principal tarea del intérprete es permitir que la obra lo influya. Empezar el conocimiento con la obra, lo que parece la forma más fácil, escuchándola en la ejecución ejemplar de un gran maestro: interpretación en “vivo” o reproducción. Pero es contraria a la exigencia de la percepción

---

<sup>12</sup> Ibídem 1. Págs. 56, 59, 60, 61.

<sup>13</sup> SAVSHINSKY, Samario I. *El Pianista y su Trabajo*. Sovetsky Kompositor. Leningrado. 1961. Pág. 106.

directa, como tarea principal de la primera fase. Mientras más grande y original es la personalidad artística del maestro que presenta la obra, más fuerte será el impacto de su interpretación sobre la formación de nuestra propia idea interpretativa [...] no hay que consultar la literatura histórica y teórica al inicio del trabajo sobre la obra pianística. Repito una vez más, nada debe distraer de la atenta y directa escucha y la empatía de la música, y llevar antes del tiempo a la discusión sobre ella [...] al principio hay que experimentar con confianza el “vuelo” o, por lo menos, los brotes de la fantasía interpretativa [...] por lo tanto, en la primera etapa comienza la formación del plan interpretativo preliminar. Su valor es enorme: las imágenes, que surgieron durante las primeras reproducciones, servirán como una luz que guía todo el trabajo subsiguiente. Los científicos hablan, en estos casos, sobre la hipótesis de trabajo. Dicha hipótesis dirige, organiza la búsqueda y permite navegar por los innumerables hechos que se enfrentan de manera espontánea ante el observador, o preseleccionados para el estudio. A su vez, los hechos hacen que sea posible verificar la hipótesis de trabajo, completar, profundizar, mejorar, y, a veces, incluso rechazarla [...] ¿cuántas ejecuciones se necesita para completar todas las tareas de la primera fase? A esta pregunta no se puede contestar aritméticamente. Es necesario considerar las propiedades objetivas de la obra, así como subjetivas (pianista intérprete). La obra puede ser de mayor o menor extensión, su textura y lenguaje pueden ser complejos o simples. El ejecutante puede ser un músico de un rango distinto, y el mejor o peor lector de partituras. Algunos asimilan la esencia de la música “sobre la marcha”, otros deben de “roer la cáscara” de la obra, su material, con el fin de llegar al fondo. Para uno, la obra resulta ser cercana ya a otro, distante. Cada uno tendrá que dedicar a la reproducción un número de veces diferente. Pero en cualquier caso que tenga, hay que reproducir la obra, hasta que se “cristalice” el plan preliminar de ejecución<sup>14</sup>.

De esta manera, la etapa final del desarrollo de la tarea creativa, en relación con el texto de la obra, allana el camino para su inclusión en el proceso de trabajo intelectual de la conciencia artística. Debido a este fenómeno, la obra musical se convierte en el resultado del trabajo mental, que se involucra en el movimiento general de la conciencia; y en el transcurso de etapas posteriores de asimilación gradual del texto musical, se convierte en una materializada idea pianística, asequible para la percepción del oyente. Según Samario Savshinsky, uno de los problemas principales es la ejecución preliminar de la obra escrita, como una forma de concreción de la solución creativa, dentro de la cual ocurre una “apropiación” final de la obra por el ejecutante, su divulgación en todas sus características internas y externas, la realización de su “espiritualidad”.

Savshinsky anticipó la relación analítica respecto a la interpretación de textos musicales. Según recuerdos de sus discípulos, su maestro enfatizaba que el trabajo sobre el texto pianístico debe de ser similar a la lectura de una carta del compositor al intérprete; él sugería leer la “Carta de Chopin”, “Carta de Saint-Saens”, etcétera. Sin embargo, Savshinsky difiere la naturaleza del trabajo creativo del compositor y el intérprete. Para el compositor, el trabajo comienza de

---

<sup>14</sup> Ibídem 1. Págs. 62, 64, 65.

una impresión o idea, encarnada en temas musicales, que a su vez, generan los medios que llevan la música a los oídos del espectador. El intérprete, al contrario, primero debe de captar los detalles y la estructura de la obra para comprender las intenciones del autor; interpretar de tal manera, que la obra pueda ser entendida y encontrar una respuesta emocional en el público. Según Savshinsky, el trabajo interpretativo pianístico sobre el texto del creador, incluye las siguientes actividades:

- 1.- El estudio de otras obras del mismo autor o compositores relacionados con él.
- 2.- La práctica de Estudios y Ejercicios para el desarrollo del dominio técnico pianístico apropiado.
- 3.- El estudio de materiales documentales, literatura, y otros, incluyendo el ámbito de otras artes, que explican las características del compositor y de la obra.
- 4.- La creación de un plan interpretativo, a saber:
  - a) La búsqueda y fijación de los principales componentes del contenido musical.
  - b) Subordinación de lo principal y lo secundario.
  - c) La organización del fraseo expresivo, que se logra a través de:
    - La riqueza del tacto e intuición hacia el lado declamatorio del habla musical.
    - La habilidad de desglosar el discurso musical sobre la base de una correcta comprensión de su estructura gramatical.
    - La capacidad de reunir largas y complejas oraciones bajo de “un respiro”.

Especialmente mencionamos, que hay que tener en cuenta que la dinámica (interna y externa), ritmo, timbre y otros elementos de expresión, en algunos casos puede diseccionar una obra, y en otros, unir partes en un entero.

Savshinsky propuso introducir el análisis histórico-teórico del programa, interpretado por el alumno, como parte del examen público final a nivel de licenciatura, en el Conservatorio; lo que no se puso en práctica en aquel tiempo, pero se demanda en la etapa actual.

Al describir el trabajo del pianista, en todos los aspectos, Savshinsky, naturalmente, no podría ignorar las habilidades musicales del artista intérprete, como: memoria, oído, sentimiento metrorrítmico y formas de su desarrollo.

Tocar de memoria es uno de los principales retos del pianista; el conocimiento de los mecanismos de la memorización, distingue a un profesional de un aficionado.

Savshinsky construyó la estructura del concepto de *memoria*, donde sus manifestaciones son el parámetro principal: la capacidad de guardar y reconocer, igual como la capacidad de reproducir (pasiva y activa). Savshinsky distingue los siguientes tipos de *memoria*:

- motriz (movimientos y acciones de la articulación pianística)
- semántica (verbal y lógica)
- afectiva (sentimientos y emociones)

Savshinsky separa los conceptos de “memorización” y “estudio de memoria”. La memorización es un proceso subconsciente, que se produce en el trabajo sobre la obra, de su inculcación. Estudiar de memoria es una etapa de trabajo necesaria, con el fin de unir los pedazos apilados, los que requieren una atención específica mental, como: partes de enlace, repeticiones variadas, re-exposiciones, largas modulaciones, etcétera.

Como uno de los modos para mejorar la absorción del material, él reconoce el uso del programa verbal, el cual, sin embargo, en su opinión, no puede explicar el contenido de la obra estudiada, pero ayuda a sentir el color emocional y provocar determinadas asociaciones, para contribuir a una mejor memorización.

Al hablar del oído, de este importante componente de las habilidades musicales, Savshinsky escribió. “...por regla general, el oído absoluto coincide con la presencia del talento musical [...] pero también sabemos lo contrario: una serie de excelentes intérpretes y compositores prominentes no tenían oído absoluto”<sup>15</sup>. Pero el oído tímbrico, de acuerdo con Savshinsky, se cultiva y determina para los pianistas por medio de propiedades acústicas del instrumento, debido a que la altura del tono depende de las cuerdas de diferentes longitudes y grosores, y sus combinaciones. “Despojado del poder sobre la expresividad de una entonación de alta definición de los instrumentos no temperados, un pianista debe referirse con gran atención a los medios dinámicos y tímbricos de su instrumento [...] un pianista se convierte en pianista solamente cuando imagina la música en los timbres pianísticos, incluyendo el efecto de los pedales”<sup>16</sup>.

El *ritmo* musical, de acuerdo con Savshinsky, es la regularidad, que se comprende, primeramente, por el sentimiento inmediato; pero el *metro* es rígido. La expresividad lucha contra esta rigidez. Sin el *metro* sería imposible la uniformidad del impacto causado por la música. “Una comprensión correcta del

---

<sup>15</sup> SAVSHINSKY, Samario I. *Régimen e Higiene del Trabajo Pianístico*. Sovetsky Kompositor. Leningrado. 1963. Pág. 52.

<sup>16</sup> Ibídem 1. Pág. 75.

*metro*, a menudo, suele ser de mayor importancia al que se le da por costumbre”<sup>17</sup>. También es de gran importancia la indicación metronómica de la velocidad, como unidad de pulsación elegida por el compositor; esta puede ser distinta de la medida escrita en la clave, debido a que a veces es conveniente precisar el ritmo en estas unidades. “El *tempo* de la ejecución también se determina por la imagen sonora de la obra existente en la representación”<sup>18</sup>.

Aquí también señalamos, que el “talento”, Savshinsky lo entiende como un alto grado de reacciones correspondientes a los eventos musicales, que incluyen: la capacidad de superar sin esfuerzo las dificultades técnicas (denominada como “las buenas manos”), la capacidad de intuir el contenido de la música, sentir su estilo y carácter (llamada “musicalidad”); la capacidad de responder adecuadamente a las emociones expresadas en la música, y la capacidad de “infectar” al público con la interpretación (llamada “artistismo”). Pero de acuerdo al maestro Savshinsky, el talento es solamente una posibilidad, la que requiere desarrollarse. Y no se trata solamente de perseverancia y laboriosidad, sino del talento para trabajar, habilidades para aprender y entrenarse.

Trabajando sobre la arquitectónica de la obra pianística, Savshinsky firmemente recomendaba, en una representación mental, “alejarse” de la imagen de la obra, para poder ver “el todo en conjunto”, los rasgos más grandes; de lo contrario, se puede no dar valor a “lo oculto principal”, resaltando “lo secundario”. Para la comprensión de una forma musical es necesario realizar el análisis teórico comenzando desde la estructura de la frase, desde las especificidades rítmicas y armónicas hasta las características del desarrollo dramático, propiedades de la factura, determinación del material temático y dinámico, distribución de los elementos principales y del fondo, y establecimiento de una perspectiva sonora. Una mayor parte de esta información se obtiene a través del trabajo pensativo; y otra parte, intuitivamente, en base de la imaginación y percepción, así como el gusto formado. Savshinsky solicitaba a los estudiantes construir un “edificio sonoro”: la distribución de la gradación dentro de la vertical de un acorde, lograr un balance sonoro preciso entre las diferentes capas de textura, un claro y lógico fraseo, la distribución exacta de los puntos culminantes. Recurriendo a la demostración, Savshinsky a veces ofrecía varias versiones de la ejecución del mismo episodio, en algún momento cambiando la acentuación de las segundas voces, relaciones dentro de la textura sonora, lo que, por supuesto, transformaba la forma e imagen de la obra.

---

<sup>17</sup> Ibídem 1. Pág. 81.

<sup>18</sup> SAVSHINSKY, Samario I. El Trabajo del Pianista sobre la Técnica. Muzika. Leningrado. 1968. Pág. 40.

Además de la relación de las voces (líneas), Samario Ilich atribuía gran importancia al momento de transición de un sonido a otro, tomando en cuenta la naturaleza ondulatoria de la formación del sonido pianístico. En este aspecto, la atención se enfocaba en el desarrollo del oído musical (capacidad de sentir el amortiguamiento de oscilaciones de las ondas) y la intuición. Savshinsky estudió la articulación, tanto en el aspecto de la sonoridad real, como al respecto a su dependencia de la acción de amortiguación del sistema, la cual, a diferencia con la mecánica del martillo, nunca pierde su conexión con las teclas. “Esto permite controlar los movimientos de apagadores, y, en consecuencia, en cierta medida, subordinar el proceso de apagar el sonido. Precisamente esto es lo que determina los diferentes grados de *staccato* y *legato*, en otras palabras, la gestión de los distintos tipos de articulación... “cortando” el sonido por medio de una rápida liberación de la tecla, o dando un gradual desvanecimiento al sonido, cuando bajamos lentamente el apagador sobre la cuerda; al mismo tiempo, cada vez permitimos un nuevo desarrollo de la serie de armónicos, y, por lo tanto, un nuevo contenido tímbrico del sonido”<sup>19</sup>. Al hablar de la habilidad de distribuir la textura pianística, que es la posesión maestra de los matices dinámicos y de la articulación de cada línea del tejido musical, basada en la habilidad técnica para tocar con la mano derecha e izquierda, con una fuerza diferente y distinta articulación, Savshinsky, en el ejemplo de Glenn Gould, muestra que “teniendo el verdadero dominio de ejecución polifónica, la polifonía sigue siendo y, en nuestro tiempo, un método del pensamiento musical lleno de vida, significado semántico y expresividad emocional”<sup>20</sup>. Savshinsky cree, que “toda la música para piano, en algún sentido, es polifónica. El intérprete [...] no solamente debe de saber esto, sino naturalmente escucharlo durante la ejecución. [...] Una magnífica escuela para el desarrollo de habilidades semánticas, auditivas y técnicas para ejecutar las texturas polifónicas de cualquier tipo, es trabajar la polifonía en su forma más pura”<sup>21</sup>.

Al referirse a las manos del pianista, Savshinsky subraya que ellas son el órgano de su “lenguaje” musical: sin ellas el cerebro humano no es capaz de hacer sonar la música físicamente, ni siquiera imaginarla. El cerebro es capaz de realizar esto, solamente a través del conocimiento que había recibido de sus manos, complementado y aprobado por el oído. Precisamente por eso, se introdujo el término “mano que oye”, es decir, la mano como complemento del oído, su órgano ejecutivo. La presentación imaginaria de una determinada combinación sonora, causa una determinada posición de la mano; y la condición de los dedos es el resultado de la representación auditiva de dicha combinación. Así, poco a poco,

---

<sup>19</sup> Ibídem 1. Pág. 20.

<sup>20</sup> Ibídem 1. Pág. 100.

<sup>21</sup> Ibídem 1. Pág. 90.

con el fortalecimiento de las relaciones bilaterales, nace la presentación visible de la imagen motriz pianística. De ahí viene la aprobación lógica de la idea, que el instrumento es “una continuación” de las manos. La misma raíz tiene un nuevo concepto: “la mano que piensa”, que apareció a finales del siglo XX y principios del XXI, debido a tempestuosa computarización y habilidad de los usuarios de trabajar con las manos, operando un teclado, independientemente de lo que están haciendo o hablando, al mismo tiempo.

En sus escritos, Savshinsky prestó mucha atención a la estructura física de las manos, su adaptabilidad, e “idoneidad profesional”. Savshinsky destacó que un buen pianista es un ser quien conoce bien sus manos, las entrena a lo máximo, y las utiliza de acuerdo con su estructura, capacidades y grado de preparación; pero quien nunca les exige la realización de las tareas a las que no están preparados. Los estudiantes del primer año de licenciatura, que llegaban a clase de Samario Ilich, estaban bajo la presión de un carácter puramente técnico, en relación con la interpretación pianística. Según la metodología de Savshinsky, la Técnica Superior tiene que estar en el cerebro del intérprete; lo que confirma su tesis sobre la individualidad de la técnica pianística. Savshinsky inculcaba una actitud consciente hacia los procesos motrices. Como él observó, existen muchos caminos hacia el dominio de la técnica virtuosa, pero cada músico tiene su propio. Sin embargo, a pesar de toda la variedad de “escuelas” y metodologías, existen leyes que un pianista debe de seguir, sin importar “la que sea su individualidad artística y biofísica”<sup>22</sup>. Es la personalidad, la que obliga a cada pianista, en el proceso de lograr el dominio de ciertas técnicas, buscar “lo que mejor se adapte a sus propiedades físicas y exigencias artísticas”<sup>23</sup>. Savshinsky da gran importancia al dominio de los distintos tipos, y grados de fijación, del estado de la mano, como el ámbito básico de la técnica pianística; y a la adaptabilidad al instrumento, debido que tocar el piano, como cualquier trabajo físico, es imposible sin esfuerzo muscular. La capacidad para coordinar estos esfuerzos, saber regular acciones y reacciones, es la condición esencial para el uso racional de los desgastes energéticos en el proceso de la interpretación pianística. El esquema de diferentes grados de fijación de la mano, desarrollada por Savshinsky, se considera un logro del pensamiento teórico interpretativo. Invaluable es su análisis y conclusiones acerca de los diferentes tipos de recursos pianísticos: dedo “largo”, “recogida” de los dedos, participación de todos los dedos en “movimiento”, órdenes “por grupos”, etcétera. La elección de recursos técnicos utilizados, en la comprensión de Savshinsky, surge de la necesidad y el deseo de escuchar.

---

<sup>22</sup>Ibídem 1. Pág. 203.

<sup>23</sup> Ibídem 1. Pág. 208.

...en la primera etapa de trabajo sobre una obra pianística, el intérprete debe resolver la cuestión fundamental: qué es lo más importante en la obra, de que se trata y cómo este “lo más importante” se expresa (a menudo se delimita a las características externas: factura, registros, plan tonal, etcétera). En la segunda etapa, en el trabajo ulterior, el “cómo” encarnado suena en el instrumento, se convierte en el valor básico y principal. No se trata de una belleza abstracta del sonido (aunque esta condición es esencial para una ejecución verdaderamente artística), sino sobre la más exacta y sutil concordancia, con lo que se expresa en la interpretación; la principal preocupación se centra en la calidad sonora de la entonación. “Qué” y “Cómo” son inseparables; son dos lados de la unidad de la articulación artística de la música. Se hacen venir las nuevas consideraciones relacionadas con la riqueza de imágenes o técnicas de su realización, todo ello debe evaluarse con el mismo criterio: cómo suena. Es necesario escuchar, “estirar la oreja”, para oír “como la hierba crece”<sup>24</sup>.

Para Samario Ilich, el trabajo sobre la técnica, comenzaba desde la representación del modelo auditivo. Savshinsky estimulaba la creatividad en la invención de propios recursos pianísticos, para sí mismo. Si el intérprete no posee una determinada cantidad de recursos ejecutivos pianísticos acumulados, ellos, respectivamente, no serán utilizados donde sean necesarios; como resultado, será una demostración de habilidades fragmentarias y un espontáneo movimiento de dedos y manos del ejecutante.

Además de trabajar en la plasticidad, adaptabilidad, sensación de la total libertad de las manos, Samario Ilich mucho tiempo dedicaba a la entonación: enseñaba a buscarla y encontrarla. Lo importante para él fue lograr que la imagen suene, que el sonido sea perfilado.

Es muy valiosa su observación sobre el trabajo de la subconsciencia en ausencia de la práctica (“la capacidad del desarrollo de la semilla sin trabajo práctico”<sup>25</sup>).

Al igual, un punto muy importante es, acerca de la necesidad de romper la perfección lograda “ayer”, en nombre de la de “mañana”; acerca de técnica “junior” que sobrepasa al pensamiento.

En resumen, remarcamos, que Savshinsky estaba convencido, que tocar el piano es un medio de expresión personal para un músico. Él gastaba el tiempo en la búsqueda de la personalidad del estudiante, considerando que cada uno de ellos es un individuo único, cuyo talento, a veces, puede ser invisible, pero existe y debe ser detectado. Él ayudaba a encontrar a sus alumnos la dirección correcta; ellos, poco a poco, encontraban su propio camino en el desarrollo de la extracción del sonido, fraseo, forma, su propia técnica, lo que los convertía en músicos, con mucha personalidad, pero al mismo tiempo quienes preservan la unidad estética y

---

<sup>24</sup> Ibídem 1. Pág. 73.

<sup>25</sup> Ibídem 1. Pág. 265.

sistemática de los conceptos interpretativos y opiniones específicas de su Maestro. “Savshinsky estaba dotado de un especial don para enseñar lo más importante: metodología, métodos y tecnologías de investigación artística”<sup>26</sup>.

## Resumen

Al finalizar este capítulo, se realiza una representación gráfica de las consideraciones analíticas de S. I. Savshinsky sobre el proceso interpretativo pianístico.

El centro del estudio interpretativo es la relación entre hombre y realidad en todas sus manifestaciones; todo se da a través de su percepción y experiencia. La fuente inagotable del conocimiento es el texto musical; la escritura abre al intérprete el contenido musical. El primer contacto visual con la partitura hace que se active el proceso intelectual. Los aspectos “visibles” del texto, según Savshinsky, son:

1.- Figuras de la notación musical

2.- Símbolos gráficos de tempo-ritmo, dinámica, acentuación, fraseo, articulación, pedal, digitación.

3.- Designaciones verbales: “técnicas” (dinámica, agógica, articulación, pedal) y “artísticas” (título, epígrafe, indicaciones de carácter, estado de ánimo).

La información visual se percibe de manera multiaspectual (semántico, sonoro, motriz, afectivo) despertando las acciones correspondientes. La obra cambia su nivel existencial y se convierte en un fenómeno sonoro. El nivel sonoro es el portador y generador de la información que se convierten la base material para la creación de una imagen sonora-poética, una “hipótesis” del trabajo. Esta información se estudia y domina. Cada detalle de escritura se fertiliza con la imaginación y se espiritualiza con la emoción, entendiendo el nivel de atención emocional que el autor trató de expresar. Se producen acciones integrales: siempre interactuando la imaginación y el pensamiento. El proceso de comprensión y análisis se desarrolla junto con el de la búsqueda de los medios expresivos pianísticos correspondientes, la adaptación del cuerpo a la realización de las imágenes sonoras del instrumento. Para la comprensión de una forma musical se realiza un análisis teórico de:

1.- Estructura de la frase

2.- Especificidades rítmicas, armónicas

---

<sup>26</sup> SHNITKE, A. B. *Acerca de mi Maestro/ Savshinsky S. I. El Pianista y su Trabajo*. Klassika XXI. Moscú. 2002. Pág. 139.

3.- Desarrollo dinámico

4.- Propiedades de la factura

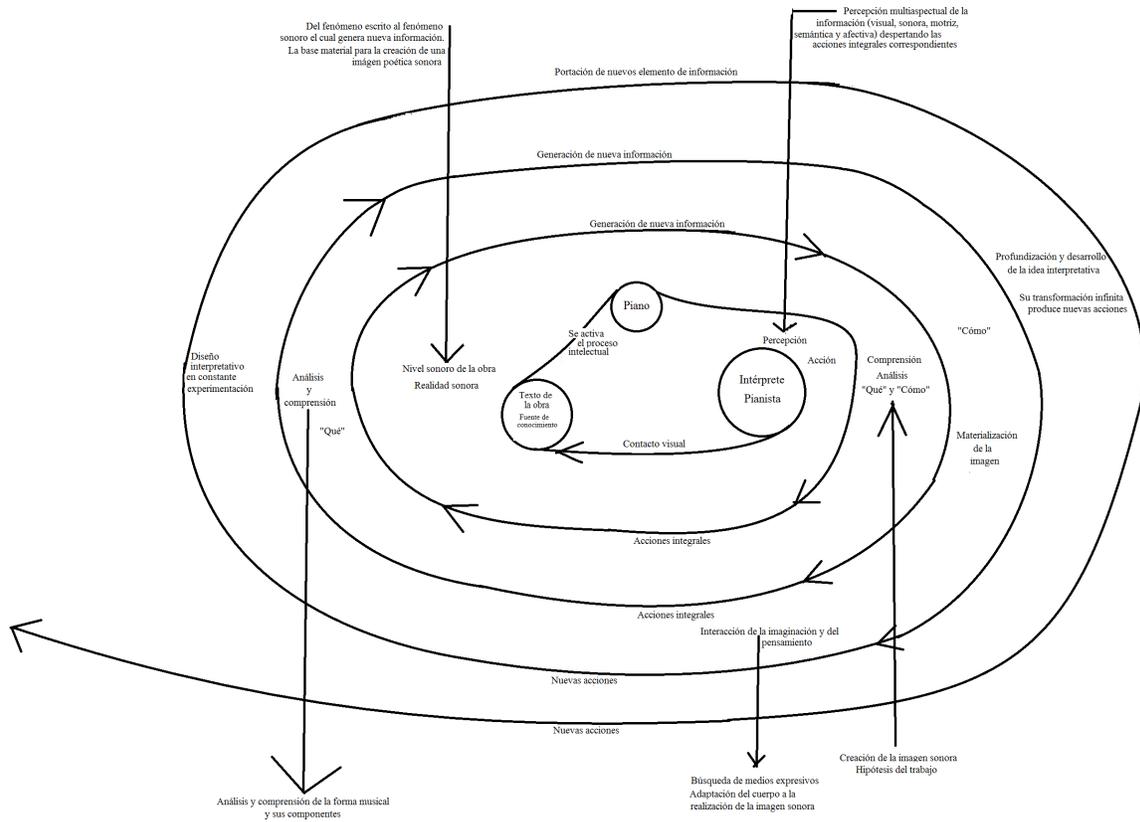
5.- Determinación del material temático y dinámico

6.- Distribución de los elementos principales y de fondo

7.- Establecimiento de una perspectiva sonora

La mayor parte de esta información se obtiene a través del trabajo pensativo, y otra parte, intuitivamente, en base de la imaginación, percepción y gusto formado. La asimilación gradual del texto musical se convierte en una materializada idea pianística. El proceso de entendimiento y experimentación de una obra musical está creando constantemente nuevos elementos, que influyen en el diseño interpretativo, particularmente: calidad sonora de la entonación, diferente articulación, técnica pianística individual, procesos motrices, invención de recursos pianísticos propios, descubrimiento de nuevas características del estilo del compositor y su obra, etcétera. Entonces, la idea interpretativa no permanece fija, sino se transforma en el proceso de estudio, se profundiza y desarrolla permanentemente.

# Explicación gráfica



## 2. Polaridad en la unión de los principios metodológicos de Nadezhda Golubovskaya: restricciones y libertades de la creación interpretativa pianística

Nadezhda Iosifovna Golubovskaya, pianista, la primera clavecinista que tuvo Rusia, compositora, alumna de Esipova, Lyapunov, Blumenfeld, colega y amiga de Prokofiev, Shostakovich, Sofronitsky, Neuhaus, estableció su rama dentro de la escuela pianística de San Petersburgo, con su propia metodología, ideología e investigación. Entre sus alumnos se encuentran: Vladimir Nielsen, Zakaryan-Ruthstein, Karandashova, Fidler, Shishko, Rubina, Grauerman, Verzhenskaya, Talroze, Balakevskaya, Ugorsky, Muravlev, en general cerca de trescientos alumnos quien junto con sus “nietos” y “bisnietos” musicales, siguen transmitiendo y desarrollando los secretos de la destreza pianística, formando una parte importante de las cátedras pedagógicas, no solamente en Rusia sino en Europa, Asia y América. La escuela pianística de Golubovskaya, por sus características autóctonas, se asocia con la escuela de composición de San Petersburgo. Uno de sus principios fundamentales formuló Balakirev en una “despedida” de Tchaikovsky: “que todo será deliberada e inspiradamente”<sup>27</sup>. Como continuación y desarrollo de esta idea, suenan las palabras de Golubovskaya: “en la base de cada actividad creativa se encuentran puntos de partida, que a primera vista, parecen muy polares, pero resultan ser estrechamente fusionados: la lógica e imaginación, la atención concentrada e inmediatez del sentimiento, el auto control y la libertad creativa”<sup>28</sup>. En una combinación orgánica de estos dos principios se encuentra la esencia, como una comprensión poética, del arte pianístico de Golubovskaya. Las actividades musicales de la pianista naturalmente incluían componentes como: la pedagogía, composición e investigación musical. De ahí vino esta rara, para los pianistas virtuosos, necesidad de expresar en un sinnúmero de conferencias y fijar en papel, sus propios pensamientos acerca de la naturaleza de la música a través del arte interpretativo. Son pocos quienes lo hicieron con tanta libertad, precisión y profundidad, que son inherentes de Golubovskaya. Una vez publicado, su primer libro *El arte del pedal* se agotó al instante y se convirtió en una rareza bibliográfica. Golubovskaya se apasionaba literalmente con todo lo que estaba relacionado con el arte interpretativo: la problemática del ritmo, sonido y su producción en el piano, maestría técnica, diálogo creativo entre un alumno y maestro.

... con toda razón, sin ninguna exageración, podemos hablar sobre el “lenguaje” musical, el “discurso” musical, y, por lo tanto, de la imagen musical, la lógica musical, el pensamiento

---

<sup>27</sup> BALAKIREV. Mily. *Memorias y Cartas*. Redacción Kremlev. Ed Kompositor. Leningrado. 1962. Pág. 162.

<sup>28</sup> GOLUBOVSKAYA, N. *Acerca de la Interpretación Musical*. Recop. E. Bronfin. Ed Kompositor. Leningrado. 1985. Pág. 49.

musical... penetrar en el misterio de la imagen, escuchando y mirando con amorosa atención a los medios de expresión del autor, ser capaces de adivinar el significado de cada movimiento de su pensamiento; en esto consiste la difícil, pero realmente creativa tarea del intérprete. Solo hay que recordar, que el análisis, el pensamiento, la observación, vienen para ayudar a una impresión inmediata, pero no pueden reemplazarla. Saber sensiblemente, flexiblemente, fina y agudamente, responder a cada gradación, cada detalle de la música [...] es una condición necesaria para la percepción y la comprensión creadora. La habilidad de comprender los medios, por los que el autor logra cierta impresión, en esto consiste el método de una investigación artística profesional. Este tipo de análisis podría poner una tarea justa ante un intérprete. Solamente un objetivo propuesto correctamente puede encontrar los adecuados medios de expresión. No hay que pensar, que el “puente” entre la lectura de la obra y su interpretación se divide en etapas: la educación de un atento oído y ojo, la aguda observación, la respuesta sensible a los más sutiles enlaces del complejo musical. Para un artista, quien vive naturalmente por medio de la música, o un intérprete con educada mentalidad musical, estas etapas se mezclan juntas, constituyendo lo que se llama la “intuición”, es decir, un complejo orgánico de experiencias, pensamientos y acciones. Nuestra “gestión” pianística es muy difícil y compleja. Casi toda la música, escrita para piano, es polifónica; en cualquier caso cada acción, incluso en la música homofónica, contiene una serie de factores concurrentes. Para lograr que el “tejido” musical viva, deben de vivir cada uno de sus “hilos”, o mejor dicho, no los “hilos”, sino los “vasos sanguíneos”. Vivir no solamente en los términos de la audibilidad y claridad, sino de un significado expresivo de cada vínculo<sup>29</sup>.

Todos los medios expresivos interpretativo-pianísticos participan simultáneamente en la realización de la imagen artística: a ellos no se les puede separar, dosificar, y luego conectar. Son partes inseparables de un conjunto: pensamiento creativo, intensidad emocional, lógica y temperamento. Pero Golubovskaya afirma, que es posible observar y enfocarlos, agudizar su atención en un lado o en otro y en concordancia de estos medios expresivos con la imagen. Por lo tanto, según Golubovskaya, se puede administrar las intenciones interpretativas, educarlas y exponer a control una sensación inmediata. En su manuscrito acerca del arte interpretativo, que se encuentra en el gabinete de manuscritos del Instituto Estatal Ruso de Historia de las Artes, Golubovskaya realiza un detallado análisis de los medios expresivos pianísticos. El dominio de ellos es necesario para transmitir la obra al público. Golubovskaya nombra dos elementos de medios expresivos, que son: dinámica (relación entre fuerza y volumen) y ritmo (relaciones temporales). Estos elementos se convierten en medios expresivos únicamente, cuando se encuentran al servicio de la imagen y contenido de la obra. Las cantidades, como “fuerte”, “quedito”, “rápido”, “lento”, son absolutamente abstractas. Pero una combinación, dictada por la imagen musical, obtiene cualidades expresivas, como: impetuosamente, suavemente, tímido, apasionado, etcétera. Golubovskaya no se cansa de advertir, que nunca hay que olvidar que en la práctica dichos elementos

---

<sup>29</sup> Ibídem 28. Pág. 150.

coexisten, haciendo la unidad indisoluble, dependen entre sí y se influyen mutuamente.

La dinámica es un fuerte medio de influencia. En virtud de la “dinámica” en la música se sobre entiende el crecimiento y disminución de la fuerza, toda la gama del volumen: de lo más poderosa a lo apenas audible. En la física la dinámica es la ciencia del movimiento. La relación de sonoridades de diferente fuerza, la consideramos en términos de la fuerza expresiva, que conduce esta relación. La dinámica, como medio de expresión, es desarrollo, movimiento y proceso. Hablando de matices dinámicos, siempre debemos considerarlos como fuerzas impulsoras de un vivo discurso musical. Cualquier tipo de “juego dinámico” (contrastes, diversidad y sofisticación de las correlaciones dinámicas) solamente en aras de un efecto sonoro no tiene ningún sentido si no está justificado por el contexto, contenido de la obra [...] los matices dinámicos del autor no hay que memorizarlos, sino estudiarlos a fondo, no formalmente, pero si en términos de sus objetivos de imagen artística. Cumplir con el matiz del autor no es suficiente; es necesario comprenderlo, ser consciente de su intención expresiva. Por ejemplo, se puede distinguir un *crescendo* de entonación elemental, y un *crescendo* de excitación emocional. Pero siempre se debe recordar, que el matiz dinámico *forte-piano* no quiere decir “ruidoso-silencioso”, sino que posee un contenido: cerca-lejos, francamente-ocultamente, firmemente-inseguramente, etcétera. La impresión interpretativa no depende de la gama de los grados dinámicos, sino de la riqueza del contenido, que fue incrustada en su aplicación. La dinámica no es un “adorno” de la música, sino la revelación de energías, ocultas entre la sucesión de notas. La base de la expresividad dinámica no es la fuerza absoluta del sonido, sino la correlación de fuerzas, el crecimiento y disminución, el diferente sentido dinámico de distintas partes de la forma musical, la jerarquía y comparación. La dinámica es un potente y flexible medio para sintonizar todos los “eventos” musicales, toda la complejidad y sutileza del discurso musical. La dinámica dentro de los medios expresivos de un pianista es particularmente poderosa, ya que él tiene bajo su dominio los procesos dinámicos en la extensión melódica del tejido musical, y, al mismo tiempo, dichos procesos dinámicos dentro del mismo tejido (las correlación de notas sonadas simultáneamente). La variabilidad dinámica a veces de manera imperceptible, insistentemente sigue todas las “curvas” del discurso musical [...] La forma ejecutiva, referente a la dinámica se puede construir conscientemente, partiendo de los “nodos” básicos del desarrollo de la obra (por ejemplo: se puede calcular la fuerza del *forte* para no anticipar el clímax, etcétera). El plan dinámico de la obra en su conjunto y en detalle se forma como un resultado de la penetración de la obra durante el proceso de su estudio (¡no antes!). Pero la vida dinámica del tejido musical, en sus minúsculas partículas, desafía un cálculo preciso. Pero, el nervio más vital del flujo musical (entonación, articulación motívica, etcétera) sí cede a una revisión y observación. Un cambio dinámico responde inevitablemente a cada “sinuosidad” del lenguaje musical, pero no puede ser calculado; de lo contrario estará “muerto”. Como siempre, en el arte, todo tiene que ver con la dosis, es decir, la naturalidad, sinceridad, concordancia; la cantidad transformada en calidad<sup>30</sup>.

Una y otra vez, Golubovskaya no se cansa de repetir, que la fuerza absoluta es de menos importancia que sus relaciones de volumen. La fuerza absoluta es un valor condicional. Golubovskaya nos da el ejemplo de que un piano no puede lograr el

---

<sup>30</sup> Ibídem 28. Págs. 174, 176, 177.

volumen de una orquesta, un violín el volumen del piano; pero en cada de estos instrumentos se logra una expresión dinámico-emocional de fuerza, vigor y pasión. El volumen todavía no significa fuerza y energía. La fuerza y potencia se dan a conocer en un movimiento. Ningún fenómeno no puede existir y ser considerado fuera de su relación con otros; precisamente por eso, la eficiencia de un *crescendo* es más que la eficacia de un *forte* (“un proceso en desarrollo es el actúa e impresiona”). La eficiencia dinámica se identifica no solamente con un “desarrollo”, sino también con “contraposición”. A menudo, una exposición dialógica expresa y refuerza tales “contraposiciones” dinámicas. También, los matices dinámicos ayudan a identificar las estructuras melódicas de la música (frase, motivo).

Hablando de dinámica, Golubovskaya aborda el tema de la “sonoridad orquestal” en el piano. A pesar de las limitaciones del sonido del piano, en el sentido de la variabilidad, el pianista no debe procurar imitar a otros instrumentos (lo que es literalmente imposible), sino transferir la expresión percibida del sonido de otros instrumentos. Aquí el factor dinámico también juega un papel significativo. En el piano no se puede producir un sonido como el del violín o corno francés, pero hay que tratar de imaginar la dinámica de “pronunciación” en uno y otros instrumentos. El movimiento de un arco caracteriza la más flexible plástica línea dinámica. Escuchando dos cornos, la voz inferior la percibimos auditivamente más clara. Cumpliendo con esta relación en el piano, nos acercamos al carácter de la ejecución en un corno: y en esto se basa toda la cuestión y no en imitar en el piano un sonido acústico.

Especial atención en su manuscrito, Golubovskaya presta a la dinámica de la sonoridad simultánea en el piano.

El piano es un instrumento polifónico; su acción tiene lugar en varios registros, como en una orquesta. La integridad de la factura pianística se crea de una participación de manera simultánea de las voces, voces secundarias, figuras de acompañamiento; su relación dinámica es fundamental. La necesidad de distinguir dinámicamente la voz “cantada” es una perogrullada; pero del grado de esta “distinción” depende todo. Es importante no solamente ejecutarla más fuerte, pero (y esto es importante), no dejar que se mezcle tímbricamente con el resto de la factura [...] cuidar la distancia de los registros es una de las tareas esenciales de un pianista. En la polifonía es aún más significativa observar esta distancia; por razones fisiológicas de las manos, las voces a menudo se mueven muy cerca una de otra<sup>31</sup>.

Una herramienta particularmente poderosa en las manos de un pianista, es el ritmo: el pianista no puede influir en el sonido dinámicamente después de su producción, y, la polifonía de la factura pianística requiere una vida rítmica muy diferenciada e individual en cada una de sus capas. Como en todas las otras

---

<sup>31</sup> Ibídem 28. Pág. 185.

áreas, la concordancia con la imagen, la veracidad, la justificación artística, determinan toda la complejidad de las desviaciones rítmicas de la inflexible regularidad. Es sabido que lo fijado en la partitura es una cosa y, lo que nosotros tocamos es otra. "...si pudiéramos realizar una reproducción exacta formal de un texto musical (inventar una máquina que tocara todo exactamente en el sentido de las relaciones métricas), esto simplemente no resultará [...] nos encontramos entre la intuición y al arbitrariedad, por una parte, y un enfoque puramente formal, por otro. Encontrar patrones de una combinación natural de lo exacto e inexacto, es la esencia de este trabajo"<sup>32</sup>. Hoy en día ya existen estos aparatos electrónicos, que son capaces de dar estas demostraciones, de los cuales hablaba Golubovskaya, y por eso podemos asegurar la exactitud de sus palabras. En los libros de teoría de la música, diccionarios enciclopédicos, existe un gran número de determinaciones sobre el significado del ritmo; Golubovskaya da su propia definición:

El ritmo es cualquier organización de movimiento en el tiempo; y, en la música, el ritmo es uno de los principios organizadores [...] Hay dos categorías del ritmo: una es un ritmo constantemente cambiante; la otra es el ritmo, subordinado a una perceptible unidad repetida [...] el ritmo es orgánico en el sentido de que los procesos vitales también están subordinados a esta unidad perceptible... esta unidad orgánica, en cierta medida, es aproximada, no es una máquina muerta: nosotros respiramos regularmente, cuando estamos sanos, pero si pensamos o experimentamos algo, esta regularidad puede variar [...] La unidad, buscada por la música, es de origen orgánico, no aritmético [...] el compás es una unidad absolutamente condicional. La notación musical, en general, es condicional, incluso en relación con la altura del sonido. Sabemos perfectamente, que Fa# y Solb, en el piano se consideran iguales, pero en el violín son diferentes sonidos [...] pero, su mayor condicionalidad la notación musical la obtiene en la simbología rítmica, debido a que las normas métricas, que tenemos, se establecen en esquemas muy simples y primitivos [...] Mientras tanto, nuestro pensamiento musical es libre como cualquier movimiento y no se limita por estrechos patrones musicales [...] Cuando presenté una conferencia en Moscú, en vez de "convencionalidad de la notación", utilicé "imperfección de la notación musical". Me objetaron que la notación es perfecta: en su convencionalidad se encuentra su perfección. Sería imposible anotar todas las ondulaciones vivas de un movimiento musical. Esta convencionalidad es suficiente para comprender los procesos rítmicos, pero requiere de un análisis e intuición<sup>33</sup>.

Golubovskaya investiga las "células biológicas" del ritmo interpretativo: sus razones y algunas reglas que lo rigen, que permiten leer e interpretar fácilmente un texto condicional. Por ejemplo: uno de los indicadores de la condicionalidad es la escritura del ritmo puntuado (1:2; 1:3; 1:7; etcétera). La precisa forma aritmética de nuestra escritura métrica reglamenta nuestra comprensión, pero no es una realidad en el tiempo. El metro no es una realidad de la que partimos, el metro es

---

<sup>32</sup> Ibídem 28. Pág. 226.

<sup>33</sup>Ibídem 28. Págs. 226-230.

una abstracción, un “orden”. La realidad genuina en el tiempo es solamente una pulsación rítmica. La rigidez esquemática se ajusta por medio del oído musical e intuición. Si un buen ritmo interpretativo asumiera la uniformidad absoluta de las duraciones, entonces la notación musical sería absolutamente autosuficiente, no habría nada que decir: simplemente tendríamos que ejecutar lo que está señalado en la partitura. Por otra parte, si el metro consistiera en la flexibilidad y arbitrio, entonces sería imposible establecer algún orden, y la notación musical resultaría completamente superflua. Por lo tanto, existe la primacía de la estructura métrica y las razones que dan vida al ritmo interpretativo. Golubovskaya muestra en múltiples ejemplos, como la estructura rítmica de una obra corresponde a diferentes formas métricas de la poesía, con sus sílabas “largas” y “cortas”, “acentuadas” y “no acentuadas”. En la música también tenemos yambo, troqueo, dáctilo, etcétera; y estas formas no están expresadas en términos de la escritura musical, es decir, la barra de compás los despersonaliza. Entre otras consideraciones artísticas, que influyen en el ritmo interpretativo, Golubovskaya nombra y detalla la naturaleza del movimiento y características rítmicas en las obras del género de la danza (mazurca, vals, marcha, polonesa, etcétera.); el significado de un intervalo en la melodía; los silencios; la nota melódica de apoyo; articulación (*staccato*, *legato*); relevación polifónica (aislamiento rítmico); el fraseo, respiro, cesura; “instrumentación” (características de diferentes “psicologías” rítmicas de los instrumentos); la expresividad armónica. Y todavía existen factores básicos, según Golubovskaya, que afectan la variabilidad rítmica; entre ellos, son; expresividad emocional, contenido, imaginación, forma del contenido musical, *tempo* y elección adecuada de la unidad de pulsación, estilos rítmicos (melódico, declamatorio y orquestal).

Estoy ocupada con la estructura de la “célula biológica”, la sintaxis retórica [...] Me impuse la tarea de descifrar el texto musical y analizar los patrones, que estamos acostumbrados a utilizar para leer este texto, y de los que no estamos conscientes. Hay desviaciones interminables de la norma, que cada uno está haciendo sin darse cuenta. La expresividad figurativa incluye todas las leyes anteriores y presenta sus propias, que pueden revocar las anteriores [...] Repito, no se trata de leyes que se deben seguir, sino de leyes, que se pueden solamente observar en una ejecución [...] Entre la arbitrariedad y el formalismo se encuentra el verdadero camino hacia el artistismo rítmico, un ritmo vivo y actual, su natural descifrado. Estas dos partes, la arbitrariedad y construcción escolástica formalista, no están relacionadas: en toda nuestra práctica tenemos enlaces a la intuición. Me gustaría poner un puente entre estos dos extremos<sup>34</sup>.

En el año de 2007, por primera vez, fueron publicadas las transcripciones literales de la conferencia presentada por N. I. Golubovskaya en el Conservatorio de Leningrado, el 21 de mayo de 1941. Los originales de estos materiales se encuentran en el Gabinete de Manuscritos en el Instituto Ruso de Historia de las

---

<sup>34</sup>Ibídem 28. Págs. 247, 252.

Artes, en el fondo 131 (unidad de almacenamiento 6). Prácticamente, en estos materiales se guardó la viva voz de Nadezhda Iosifovna Golubovskaya, su lenguaje hablado. Ahí Golubovskaya detalladamente expresa sus pensamientos acerca del sonido, sonoridad y la producción del mismo sonido pianístico. Para Golubovskaya, la característica principal de un sonido pianístico es su variabilidad.

Tengo mi propia teoría de que es lo que opera principalmente en la naturaleza cambiante del sonido pianístico. La voy a explicar a ustedes parcialmente, debido a que omitiré hablar del lado físico mecánico, porque es muy complicado. En esta ocasión me consultó el prominente físico Perelman, y por lo tanto tengo una confirmación autorizada en términos de la ciencia exacta [...] les expreso lo que es esta teoría, de manera que la podemos poner a prueba nosotros mismos [...] nuestro sonido del piano se compone de dos sonidos diferentes, es un sonido complejo... en primer lugar, es el golpe sobre la cuerda... luego tenemos un sonido puramente musical, que es una consecuencia de la vibración de la cuerda [...] Este primer componente del sonido, los inventores del piano trataron de aliviar, [...] la cuerda es golpeada por un martinete suave [...] si nosotros tenemos dos componentes del sonido, entre ellos surgen diferentes proporciones: puede haber un fuerte golpe sobre la cuerda y sonido de pequeña amplitud, de duración no muy larga, y, por el contrario, un golpe relativamente débil produce un sonido relativamente largo [...] ¿porque es importante establecer que el sonido del piano es variable? Porque esto implica, que todo, lo que cambiamos en nuestro toque, puede transformar el sonido. Mientras más oportunidades tenemos, más colores obtendrán el piano... el sonido, por supuesto, todavía cambia debido al pedal. Por eso, nosotros los pianistas, somos muy ricos: la acusación del piano en las deficiencias en el sonido no se justifica...<sup>35</sup>.

Posteriormente en su discurso sobre las cualidades del sonido pianístico, Golubovskaya pasa a hablar sobre la sonoridad pianística. Según Golubovskaya, en el arte interpretativo pianístico, su aspiración se reduce a la organización de la sonoridad, a través de la selección de un sonido correcto adecuado, al momento: pero la base sigue siendo la sonoridad. Las oportunidades que tenemos con un sonido, a pesar de su variabilidad, son mínimas en comparación con el potencial que posee la sonoridad. Como sabemos, a menudo, al piano acreditan la ausencia de melodiocidad; lo consideran como un instrumento de percusión. Golubovskaya se opone a este pensamiento y explica así la naturaleza de la melodiocidad:

...la melodiocidad no significa longitud del sonido... La melodiocidad es lo que nos recuerda el canto. ¿Qué características tiene el canto? Un rasgo es extremadamente característico: se puede observar no solamente en el canto, sino también en una conversación. Cuando se habla más fuerte, por lo general hablamos más agudo; cuando hablamos “quedito”, la voz suena abajo. Esto es lo que llamamos entonación (se refiere al habla). Cuanto más agudo una persona habla, más fuerte suena su voz, porque más tensas se ponen sus cuerdas vocales. Esta relación entre la altura y la fuerza subyace en toda la música vocal. Pero no toda la música siguió la línea del canto: ella se modificó mucho y tiene otras fuentes; pero esta fuente del canto es muy significativa. Cuando hablamos de “cantabile”, ante todo debemos sentir la “predestinación” de los intervalos en

---

<sup>35</sup> Ibídem 28. Págs. 256, 257.

la propia melodía. Nuestro piano fue construido en contra de la entonación: las cuerdas agudas son más cortas, su amplitud e intensidad del sonido es menor y menos prolongado. Nuestra mano también está “construida” en desafío a la entonación: los dedos más fuertes son inferiores, etcétera. Cuando tocamos piano, tenemos que restaurar la entonación correcta. Si nosotros, deseando reproducir el sonido uniformemente aplicaremos la misma fuerza física (subiendo en el teclado), obtendremos un *diminuendo* natural; el piano va a responder gradualmente con menos volumen. En relación con la meliodicidad (*cantabile*), el conocimiento de esta ley de entonación es un factor extremadamente importante [...] La entonación se rige no solamente por la altura del sonido, sino por toda una serie de elementos: las relaciones dinámicas dependen principalmente del ritmo y metro, de la gravitación armónica, etcétera. La sensación de las correlaciones rítmicas y de la entonación da un resultado de esta plasticidad de comunicaciones entre las notas, que se expresa con la palabra “cantabile”. La jerarquía del “cantabile” requiere líneas onduladas y no rectas<sup>36</sup>.

Su discurso sobre la producción del sonido pianístico, Golubovskaya lo reparte en subtemas. En primer lugar, ella analiza, por separado, los elementos de producción del sonido que poseemos: qué pueden nuestras manos y cuáles son las características que conforman la producción del sonido pianístico. El aparato pianístico es muy versátil (dedos, muñeca, antebrazo, mano completa, hombro, etcétera); podemos producir el sonido de varias formas (caída libre de las manos, presión muscular en la forma de un impulso o movimiento de palanca, saltos). Considerar todas las posibles combinaciones entre los elementos del aparato pianístico y el tipo de movimiento pianístico, es imposible: hay una cantidad interminable. Cualquiera de estos tipos de la producción del sonido puede ser útil, por lo que hay que tratar de poseer el mayor número posible de movimientos.

...la “puntería” es un momento destacado en la extracción del sonido...la “puntería” consiste en prever en el subconsciente el momento de detención del movimiento. Cuando yo digo, que tocar completamente libre no se puede, quiero decir que la libertad es una parada involuntaria, no intencional. Cuando lanzamos un objeto, él vuela hasta que se detenga. Nuestra caída libre, nosotros la manejamos precisamente por imaginar anticipadamente, donde deseamos detenerla; así que podemos representar este movimiento en el aire. ¿Qué es lo que hacemos? “Encendemos” los antagonistas. ¿Pero cuando? Con anticipación en nuestra mente, y, luego se realiza inconscientemente. Nosotros imaginamos con todo el cuerpo, cuando podemos detener el movimiento: podemos “apuntar” a diferentes golpes de martinetes, a fuerza y carácter del sonido, es decir, “apuntamos” a lo que nos permite lograr lo concebido en nuestra imaginación (línea melódica, *staccato*, determinada articulación), pero todo lo que hacemos en el piano debemos representarlo mentalmente, con anticipación, en una imagen sonora; sentirlo corporalmente. Este momento de “puntería” desempeña un papel principal [...] unas palabras sobre la higiene de la producción del sonido pianístico. Tantos libros escritos acerca de cómo tocar en términos de la higiene pianística. Todo esto es muy cierto. Nosotros tenemos que buscar “ahorro” de movimiento, una gestión racional de nuestro aparato pianístico, [...], pero no siempre será que lo más cómodo es lo más correcto. La

---

<sup>36</sup> *Ibidem* 28. Págs. 260, 262.

vida misma no es siempre y totalmente higiénica. Existen cosas que son de gran utilidad para el hombre: levantarse temprano, ir a caminar, comer bien, dormir más y cansarse lo menos posible. Sin embargo, la fatiga nos da todas las posibilidades creativas, y, por el contrario, la verdadera creatividad, sin duda, produce una fatiga. Por lo tanto, en el arte es imposible partir solamente de dicha higiene. Por supuesto, tenemos que evitar el cansancio, asegurar que nuestro proceso sea lo más racional posible; pero, si tenemos que producir algunas notas, que no presentan dificultad, tendríamos que pensar también en ¿cómo hacerlo más higiénico? [...] el error de método de Breithaupt<sup>37</sup> es que él partía de la hipótesis de que los músculos de los hombros son más resistentes que los de los dedos: entonces vamos a utilizar el grupo de los músculos resistentes. Pero se le olvidó de que tocar no es tan difícil: no hay que escatimar tanto los dedos, hay que cuidarlos, cuando tienen demasiada carga. Pero él hizo, que toda la carga se moviera en el hombro, y se olvidó de que los dedos son cinco y la mano es una. Digo esto porque siempre me refiero con gran aprehensión a disposiciones que apagan en absoluto cualquier potencial de nuestra ejecución. Mi actitud nunca es negativa a las posibilidades ofrecidas por cualquier persona: si alguien se siente bien y cómodo tocando así, entonces esto sirve. No es extraño que cuando se habla de las escuelas antiguas, se menciona no solamente lo relacionado a las formas de la producción del sonido, sino también el complejo artístico, que causó cada una de estas escuelas en particular. Nuestra tarea es deshacerse de cualquier limitación, y tratar de explorar todo lo que sea posible, usando nuestras manos en este sentido. El hecho de que cada tipo de extracción del sonido dé resultados particulares, se confirma con toda seguridad [...] La creatividad personal tiene su propio camino, y la afirmación de que la gente inventa varios medios para un mismo propósito, nos muestra que, todas las cosas inventadas sirven para metas particulares. La producción del sonido debe ser racional en la medida posible, pero debe partir principalmente de nuestra representación artística del sonido, que estamos buscando<sup>38</sup>.

Golubovskaya hace hincapié en que los movimientos pianísticos tienen otras funciones (aparte de la producción del sonido): función de sonoridad, función rítmica, etcétera. Sus pensamientos, ella los acompaña con las obras de Chopin. “Este grande pianista en su factura proporcionó, incluso, el movimiento de las manos”<sup>39</sup>. Golubovskaya muestra convincentemente, en numerosos ejemplos, que en la música para piano de los grandes compositores está previsto el lado rítmico-motriz. Golubovskaya alienta el mirar de cerca la música estudiada (en el sentido de la factura pianística), con un enfoque de motilidad, plasticidad. Resulta que, nuestros movimientos pianísticos sirven, no solamente, para la producción del sonido, sino también para alcanzar los objetivos armónicos, plásticos y de gesticulación; considerar completamente todos los sentidos del movimiento

---

<sup>37</sup> BREITHAUPT, Rudolf Maria (1873-1945). Pianista y pedagogo musical alemán. Autor de populares trabajos metodológicos donde expone las bases anatómicas-fisiológicas del trabajo pianístico: *Die Natürliche Klaviertechnik, 1905. Die Grundlagen der Klaviertechnik, 1909.*

<sup>38</sup> *Ibidem* 28. Págs. 265, 266, 267.

<sup>39</sup> *Ibidem* 28. Pág. 268.

pianístico no es posible. Golubovskaya constata: “Todo lo que inventaron las manos del hombre, puede ser muy útil, y no es necesario limitarse”<sup>40</sup>.

Caracterizando el trabajo pianístico como un proceso creativo, Golubovskaya lo representa como un conjunto de tres tipos de lectura de un texto musical: primeramente con los ojos; en segundo lugar, el oído y, en tercer lugar “lectura” con las manos, es decir, adaptarlas a lo que hemos visto y oído. El primer obstáculo que enfrenta un pianista en su trabajo es el conocimiento del texto de la obra. Según Golubovskaya, la necesidad de una precisión y persistencia en el dominio del texto no siempre es reconocida plenamente.

...aprender algo fuera de la memoria es imposible: la asimilación por sí mismo es a través de la memoria... No hay que dejar que nuestra memoria motriz actúe antes de la memoria lógica: es necesario evitar que las manos “memoricen” antes que el oído... hay que memorizar con esfuerzo, sin esperar que la obra se memorice “por sí misma”, ya que “por sí misma”, en la mayoría de los casos, actúa la memoria motriz.... Si estás memorizando, concentrando todo el esfuerzo, el resultado es más sólido y duradero, que al memorizar instintivamente... Cuando todo se procesó por la mente consciente, la mente subconsciente lo asimila por sí misma. Si uno sabe lógicamente lo que hace, entonces siempre puede “invadir” conscientemente cualquier momento de la ejecución, ya que uno conoce muy bien, cómo está compuesta la obra. Hay otra ventaja de este tipo de memorización, puramente técnica. La gran parte de los obstáculos técnicos se encuentran en la memoria. Cuando aprendemos una obra de memoria, resulta que el lugar que parecía difícil, al principio, desde el momento que fue aprendida de memoria, no representa más dificultades... este trabajo sobre el texto ocupa un lugar dominante, con él habrá que comenzar<sup>41</sup>.

El segundo obstáculo que no permitirá interpretar la obra directamente, según Golubovskaya, es la ausencia de una imagen sonora o su incertidumbre. Golubovskaya hace hincapié en que el pianista debe de pensar la música no en forma abstracta, sino en el sonido del instrumento.

... la imagen artística es una comparación. La imagen artística está asemejando fenómenos... no todas las comparaciones resultan ser literales... La imagen sonora puede ser asimilada como sea, pero debe ser establecida en una sonoridad pianística, y esto es lo más difícil; esto es el dominio del instrumento. El dominio del instrumento se realiza, antes que todo, mentalmente; esto requiere de imaginación, fantasía y experiencia<sup>42</sup>.

Como tercer obstáculo a una “ideal” ejecución inmediata, Golubovskaya nombra la adaptación de las manos e instrumento a la imagen sonora. Cuando nos encontramos con un obstáculo, hay que preguntarnos: ¿Por qué no podemos adaptarnos? ¿Conocemos nuestro instrumento suficientemente? ¿Sabemos cómo adaptarlo? ¿Invertimos el tiempo necesario para asimilar el material?, etcétera. La

---

<sup>40</sup> Ibídem 28. Pág. 272.

<sup>41</sup> Ibídem 28. Págs. 304, 305.

<sup>42</sup> Ibídem 28. Pág. 306.

capacidad de reproducir lo que interiormente oímos, adaptarse a la imagen sonora que tenemos, hay que entrenarla, en otras palabras, desarrollar la técnica pianística.

...La técnica, es la capacidad de adaptarse en el instrumento a la imagen mental del sonido. La técnica debe ser entrenada continuamente. El concepto de técnica es demasiado penetrante, omnicomprendido, y se puede dividir en dos categorías, que difieren una de otra. Existe la técnica motriz, es decir, la técnica del movimiento y, hay técnica del pensamiento. En la práctica ellas están vinculadas, pero para entrenarlas hay que estar centrando e intercalando la atención entre una y otra. ¿En qué consiste el entrenamiento “del pensar”? Primeramente, en la orientación a la música. Para ello es necesario tocar una variedad de tipos de música, leer a primera vista, familiarizarse con la literatura musical. El entrenamiento motriz es el entrenamiento físico (al cual se le puede atribuir incluso la gimnasia), que conduce a la capacidad de controlar el cuerpo y en consecuencia a un dominio fluido del instrumento. La capacidad de manejar el instrumento incluye todo: desde la producción del sonido hasta las más complejas maneras de adaptación de nuestro cuerpo al instrumento. Esto incluye todos tipos de técnicas, cualidades, como: la fluidez, resistencia, agilidad, etcétera. Aquí incluimos los diferentes tipos de la sonoridad, clasificados como: octavas, terceras, saltos, etcétera [...] en el resultado del entrenamiento motriz, se adquiere un bagaje técnico, que puede llamarse “reserva de fórmulas motrices” [...] Pero la formación y adquisición de una gran reserva técnica, todavía no da ninguna garantía de que podamos trabajar de inmediato, en forma correcta, sobre una obra musical [...] Si no conocemos bien un camino sinuoso, donde tendríamos que llevar un bulto pesado sobre la espalda, vamos a tratar de explorarlo bien, sin dicho bulto, para que estando cargado podamos pasar rápidamente sin perder fuerzas en la búsqueda del camino. No hay que desgastar la fuerza muscular, cuando no sabemos a dónde ir<sup>43</sup>.

La condición básica del trabajo pianístico, Golubovskaya lo define como “conocimiento del centro de atención”. El centro de atención, según Golubovskaya, no siempre debe ser un cierto punto, ni tiene la misma extensión. Nosotros aspiramos a tener la atención a una especie de unidad, pero ésta “unidad” puede representar todo un complejo.

...Nuestra tarea es ir aumentando el complejo, que se convierte en la unidad de nuestra atención. El concepto de “complejo” es de mucha importancia [...] Es imposible tomar una serie de detalles y construir de ellas una imagen; solamente si dichos detalles están relacionados entre sí, se logra la apariencia general. Por lo tanto, siempre hay que saber exactamente qué es lo que estamos trabajando, en nombre de lo que se realiza en un dado momento; así progresivamente nuestro centro de atención va ampliándose. Nunca hay que trabajar en cierto fragmento, separándolo mentalmente del lugar, que ocupa en todo el conjunto. La capacidad de pensar siempre de manera integral es muy difícil de dominar; es necesario el esfuerzo constante. La atención es la palanca principal de nuestro trabajo<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Ibídem 28. Págs. 302, 303, 310.

<sup>44</sup> Ibídem 28. Págs. 308, 309.

Como una forma específica de trabajo, que requiere una intensa concentración, Golubovskaya recomienda el trabajo sin instrumento.

...hay que estudiar mentalmente, para conectar la memoria motriz con la cerebral, con el fin de “visualizar”, no solamente la sonoridad de lo que ejecutamos, sino lo que estamos haciendo en el momento [...] Es necesario no solamente verificar la sonorización sino, mentalmente ejecutar la obra, sintiendo cada dedo y error<sup>45</sup>.

Resumiendo sus pensamientos sobre el proceso del trabajo pianístico, Golubovskaya dijo: “¿En qué consiste el proceso del trabajo pianístico? La fantasía crea una imagen sonora, las manos adaptan el instrumento a esta imagen. Cuidadosamente se estudian obstáculos que aparecen en el mecanismo de dicha “adaptación”. Debemos diagnosticar estos obstáculos y cómo lidiar con ellos: es necesario reconocer la esencia del obstáculo y encontrar una forma para superarla. Cada acción tiene un propósito, todos los objetivos en conjunto comparten una meta grande. El centro de atención es único, pero el objeto de atención puede crecer”<sup>46</sup>.

El libro “El arte del Pedal” de Golubovskaya sorprende por su profundidad e increíble cobertura temática de todo el complejo del arte interpretativo pianístico: sonido del piano, principios artísticos, idea interpretativa, texto musical, simbología musical, historia y estilos musicales, imaginación sonora, factura pianística, dinámica, rítmica, etcétera. Para Golubovskaya el uso del pedal es un acto profundamente creativo. Las manos de un pianista continuamente viven a través de la ejecución musical, subordinando las relaciones dinámicas y rítmicas a la imagen sonora. Exactamente de la misma manera, el pie, que controla el pedal, junto con las manos, se involucra todo el tiempo en el “nacimiento” de la imagen sonora, adaptación del sonido real a lo imaginario. Al mismo tiempo los descubrimientos creativos durante el proceso de ejecución “alimentan” la imaginación; la fantasía del intérprete funciona, no solamente, antes de la creación de la imagen, pero también en el momento de su puesta en práctica; se aplica no solamente mentalmente, sino también se traduce a la realidad, en la mayoría de los movimientos de las manos y pies.

...Percibir por completo estos movimientos es imposible, porque las relaciones sonoras precisas son imperceptibles. Los movimientos de manos y pies se fusionan con una orden auditiva, son inseparables de ella [...] Las “espirales” de nuestras intenciones artísticas y de su puesta de práctica son, al mismo tiempo las reglas inmutables y la fantasía creadora. El uso del pedal, como todo proceso interpretativo en general, se basa en los principios artísticos, una base objetiva; pero también el pianista expresa su personalidad. Las habilidades del pedaleo se pueden cultivar, igual que de las manos, y en la misma medida se muestran con poseer la riqueza de los medios expresivos, la adaptación flexible

---

<sup>45</sup> Ibídem 28. Pág. 312.

<sup>46</sup> Ibídem 28. Págs. 312, 313.

y sutil a la meta sonora. Estos medios expresivos son: el tiempo de presión y levantamiento del pedal y las diferentes profundidades de dicha presión. Para un control fino de ellos, es necesario: esencialmente, un conocimiento profundo de la música, del instrumento y, por supuesto, el oído agudo. El pedal se opera por el oído; las acciones de los pies, como de las manos, se excluyen de la consciencia, la cual se ocupa del control de la meta principal. La motilidad inconscientemente obedece a la voluntad artística; en esta habilidad concluye la maestría. Un examen detallado de las acciones físicas durante el acto creativo, destruye su espontaneidad, invención, automatización [...] El uso del pedal, al igual que la ejecución de las manos, en forma cambiante y diversa sigue a la cambiante y diversa textura musical; “deletrear” y “sellarlo” en forma definitiva no se puede en lo absoluto, ni en ninguna obra en particular. Pero podemos tratar de responder a la pregunta acerca de sus objetivos artísticos, considerar la función de la palanca del pedal, cómo manejarla, y, sobre todo, sacar algunas conclusiones sobre el uso de ciertos tipos de técnica del pedal hacia diversos inicios artísticos [...] En la ejecución pública, debe tener lugar la espontaneidad de la voluntad creativa en el uso del pedal, como en toda realización sonora de la imagen mental. Con la pérdida de la improvisación inevitablemente se entumece la idea viva, su origen renaciente. Pero es posible registrar la idea. Pero fijar por escrito la profundidad exacta de la presión del pedal, no se puede [...] Si el movimiento del pie sobre el pedal es difícil de alcanzar en detalle, no significa, que el acto de pedalear desafía por completo su comprensión. El sentimiento y la inteligencia, la imaginación y la consciencia, son las “espirales” creativas del arte interpretativo. Deben de vivir en amistad y armonía amorosa. La mente trata de comprender que es lo que dirige el impulso de la fantasía, aprender de ella, pero, a su vez, le comunica sus observaciones. En esta interpenetración y entrelazamiento consiste el trabajo creativo artístico<sup>47</sup>.

## Resumen

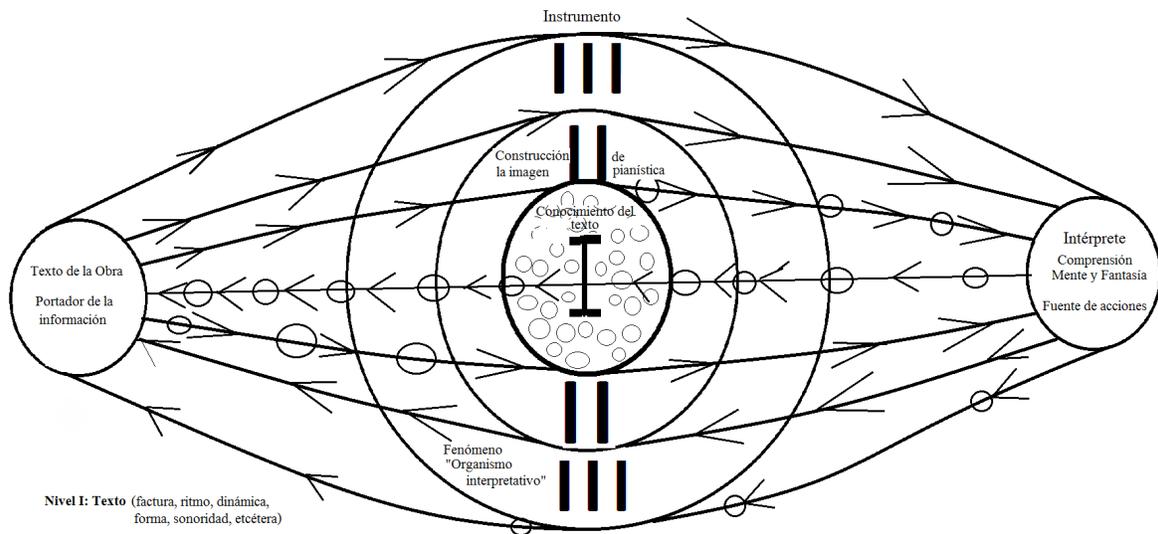
Sintetizando los pensamientos de Golubovskaya sobre el arte interpretativo, se puede afirmar, que el proceso de trabajo pianístico, Nadezhda Iosifovna lo presenta como una investigación artística profesional; su método es el comprender la serie de medios, a través de los cuales el compositor proyecta determinadas impresiones. La mentalidad musical de un intérprete, según Golubovskaya, es un complejo orgánico de experiencias, pensamientos y acciones, que siempre se encuentra en proceso de construcción. El proceso interpretativo, ella no lo divide en etapas, sino en “centros de atención” vistos de manera integral, entendiendo el lugar que ocupan en todo el conjunto; cada uno de los objetivos comparte una gran meta, la cual permanece en constante movimiento. El proceso pianístico lo caracteriza como un proceso creativo de alimentación entre la experimentación práctica e imaginación, donde las acciones se excluyen de la consciencia. En el fenómeno de lectura de un texto musical que realiza un intérprete pianista, Golubovskaya destaca tres tipos: por medio de la vista, el oído y las manos. El trabajo de conocimiento del texto de una obra ocupa un lugar dominante y

---

<sup>47</sup> Ibídem 28. Págs. 16-19.

requiere de precisión y persistencia. Cada detalle del texto debe de ser procesado conscientemente: la memoria “motriz” no debe sobrepasar la memoria “lógica”. La información adquirida por medio de estos tres tipos de lectura de textos, se procesa mentalmente y se convierte en acciones, que contribuyen a la construcción de una imagen sonora de la obra. Empieza un proceso de adaptación del cuerpo e instrumento a la imagen sonora. La capacidad de manejar el instrumento incluye todo: desde la producción del sonido, hasta las más complejas maneras de adaptación de nuestro cuerpo al instrumento (técnica “motriz” y técnica “de pensamiento”). Los procesos de ejecución, la búsqueda de medios expresivos adecuados, son portadores de elementos que nutren la imaginación; la fantasía se aplica no solamente con la mente, sino también con los movimientos de manos y pies. El trabajo creativo de un pianista consiste en la interpretación y entrelazamiento del sentimiento e inteligencia, imaginación y consciencia: la mente trata de comprender y aprender de la fantasía, comunicándole, a su vez, sus observaciones.

## Explicación gráfica



**Nivel I: Texto** (factura, ritmo, dinámica, forma, sonoridad, etcétera)

**Nivel II: Construcción de la imagen pianística**  
Cada "vínculo" vive en términos de audibilidad, claridad y significado expresivo

**Nivel III: Fenómeno "organismo interpretativo"**  
Un conjunto que se encuentra en proceso de construcción permanente

### 3. Correlación de los componentes interpretativos en el entorno creativo de Artur Schnabel

El pianista austriaco Artur Schnabel (1882-1951) es uno de los más grandes músicos innovadores de la primera mitad del siglo XX. En la historia del pianismo permaneció no solamente como uno de los intérpretes más notables y originales de la música clásica, sino como una persona con distintos puntos de vista sobre la profundidad del arte interpretativo, y en particular, la pedagogía de la música. El universalismo de su personalidad creativa se emparenta con el tipo de músico del pasado, quien comprendía y desarrollaba su maestría en todas sus facetas: el pianista con entusiasmo, quien llevaba una vida de concertista (solista y ensamble), componía sus propias obras, realizaba actividades como pedagogo, editor y conferencista. Él creía, que la tendencia hacia la “especialización” no benefició al arte musical, y tenía esperanzas que el “viejo” multilateralismo regresaría en un futuro. Con una libre consciencia renacentista, Schnabel contribuyó al proceso de transformación del pensamiento musical de la época, realizando una “re-acentuación” del lenguaje interpretativo pianístico; y la aprobación de nuevas “zonas” para ponerse en contacto con el público. En su papel de músico intérprete, apareció como portador de una misión determinada, el propósito de la cual fue cambiar el enfoque interpretativo de la música de los clásicos. Reconsiderando fuertemente el cronotopo (estructura espacio temporal) y perspectiva auditiva de dicha música, llegó a una genuina renovación de los medios expresivos pianísticos. Schnabel era también un reformador en la selección del repertorio pianístico y elaboración de programas de conciertos. La aparición de Schnabel en el escenario permitió revelar un nuevo contenido semántico de la trilogía: compositor-intérprete-oyente. Schnabel hizo mucho en el campo de la perfección en la grabación. El pianista canadiense Glenn Gould se refería a Schnabel como su ídolo y afirmó, que las grabaciones de la música de Beethoven, creadas por él, son capaces de cambiar la concepción del mundo por el hombre. “Mi ídolo es Artur Schnabel, yo lo admiro más que a ningún otro, entre los pianistas del pasado y presente”<sup>48</sup>. Entre los músicos que aceptaron de inmediato y sin condiciones la interpretación de Schnabel, se encuentran: Sofronitsky, Nikolaev, Savshinsky, Yudina, Maria Grinberg, Horowitz, entre otros. Maria Grinberg recordaba: “...La interpretación de Schnabel causó en mi un tipo de “revolución”... después de este encuentro con Schnabel paso toda mi vida buscando mi propio Beethoven”<sup>49</sup>. Las interpretaciones innovadoras del Maestro eran resultado de profundos conocimientos artísticos de la música de los

---

<sup>48</sup> GOULD, Glenn. *En plática con Gould*. Diario *Sovetskaya Muzika*. Moscú. 1974. No. 6. 1974. Pág. 136.

<sup>49</sup> GRINBERG, Maria. *Artículos. Memorias. Materiales*. Moscú. 1987. Pág. 207.

compositores clásicos (especialmente Mozart, Beethoven y Schubert). En el proceso de comprensión del texto del autor, Schnabel siguió el camino de un científico, quien busca a través de un estudio pausado y minucioso del lenguaje y formulas rítmicas del compositor, acceder al conocimiento de la naturaleza de su estilo, y, por lo tanto, a los límites, permitidos para el intérprete.

Un impacto particularmente fuerte y duradero en el pensamiento musical de una época producen aquellos artistas que también son editores de obras interpretadas. La edición de las Sonatas de Beethoven, creada por Schnabel, desde su publicación en 1927, hasta el día de hoy goza de renombre mundial. Desde el aniversario de la muerte de Schnabel ya ha pasado más de medio siglo, pero hoy sigue siendo una de las más enigmáticas figuras del mundo pianístico; el interés hacia su personalidad no se apaga. Se puede constatar, que ahora la magnitud de su personalidad artística se reconoce más plenamente. En el año 2001, en la Academia de Artes de Berlín, se celebró una conferencia internacional, dedicada a la actividad creadora de Schnabel. Por medio de la resolución de dicha Conferencia, en el mismo año se fundó el Archivo de Schnabel (*Archiv der Akademie der Künste. A. Schnabel*), que contiene una gran cantidad de materiales sobre sus actividades musicales y su historia de vida.

Gran valor representa la herencia literaria de Schnabel, que (con excepción de dos artículos, escritos por el mismo maestro) fue el resultado de su tradición oral. La base de los libros de Schnabel consiste en sus conferencias y conversaciones con estudiantes, que fueron transcritas, y luego descifradas. *“Reflections on Music”*, 1933 (conferencia en Manchester), *“Music and the Line of Most Resistance”*, 1942 (tres conferencias leídas en la Universidad de Chicago en 1940); *“My Life and Music”*, 1961 (refleja la esencia de doce conferencias leídas en Chicago en 1945). Directamente a Schnabel pertenece el artículo *“The Piano Sonatas of Franz Schubert”*, 1928, publicado en el diario americano *“Musical Courier”*. Su inspirada introducción *“Palabras de Despedida”* para el libro del teórico alemán W. Bardas *“Zur Psychologie der Klaviertechnik”*, 1927, muestra un profundo interés del artista en las ideas de los representantes de la escuela psicotécnica pianística. La introducción para el libro de Bardas fue publicada en ruso en 1928, así como una traducción abreviada del libro *“Mi vida y la Música”*, en 1967, con el artículo de C. Curson (*About my Teacher*), *“Acerca de mi Maestro”*. Completamente, en un solo libro, las obras literarias de Schnabel se publicaron en ruso un poco más de medio siglo después de su fallecimiento, llamado *“Nunca serás un Pianista”* (con prólogo de Andrey Khitruk<sup>50</sup>, en 2002.

---

<sup>50</sup> KHITRUK, Andrey Feodorovich (1944, Moscú). Maestro en la Academia Estatal Rusa de Música “Gnessin”. Autor de más de cien artículos, publicados para el diario *Sovetskaya Muzyka*, y periódicos *Iskusstvo* y *Gaceta Rusa de Música*, colabora con la editorial *Klasika-XXI*. Autor de los libros *Once*

Los alumnos de Schnabel, Curson, Wolff, Hamilton y Fletcher; cada uno con su propio punto de vista examinan los principios pedagógicos de su maestro: D. Hamilton *Schnabel as Teacher*, 1939; K. Wolff *The Teaching of A. Schnabel*, 1972, S. Fletcher *Artur Schnabel and Piano Technic*, 1972. El arte de Schnabel es altamente apreciado y valorado en su totalidad por las modernas enciclopedias *Die Music en Geschichte un Gegenwart*; así como “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: en estos libros de consulta Schnabel se caracteriza como un excepcional pianista pionero de escala mundial. Por supuesto que este material literario puede ser plenamente comprendido y apreciado solamente junto con el estudio de la gran herencia fonográfica del maestro austriaco.

Los años de juventud de Schnabel coincidieron con la “explosión” en el campo del pensamiento científico: todos los parámetros sobre la representación del universo han cambiado drásticamente. Se celebró un encuentro providencial de nuevos conceptos del espacio y tiempo con el arte. A la vuelta del siglo no existía tan estricta distinción entre las ciencias y artes, como lo apreciamos hoy: a esto ha contribuido mucho el carácter universitario de la educación (*universitas litterarum*) como un conjunto de ciencias. La educación ha sido diseñada para una amplia cobertura de la variedad de las áreas de conocimiento, donde la música era un componente integral. Schnabel tenía una gran cantidad de amigos representantes de las ciencias exactas; estos contactos personales él los valoró muy encarecidamente. El pianista observó que, precisamente, los científicos (físicos y matemáticos) son los oyentes más inmediatos, porque son capaces de disfrutar la música desinteresadamente, “sin ninguna asociación extra musical<sup>51</sup>”, pero con la plena tensión y liberación de fuerzas espirituales y emocionales. Los nuevos conceptos científicos cambiaron radicalmente la idea sobre la posición del artista creados en el mundo. Temas como: el infinito, espacio y tiempo, capturaron extremadamente la imaginación de Schnabel. Él, con gran interés, se relacionaba con la Geometría de Lobachevsky, Teoría de la Relatividad de Einstein, Teoría de los Conjuntos Transfinitos de Georg Cantor y otros descubrimientos científicos. Este período, que marcó una crisis de las ciencias exactas, lo llamaban “era de paradojas”. Esto también fascinó a Schnabel, quien tenía una pasión especial por las paradojas como un punto de partida de un discurso.

El estilo interpretativo de Schnabel se formó muy temprano, aun en el tiempo de sus estudios con Teodor Leszetycki. A través de Leszetycki y su maestro Czerny, el árbol genealógico de Schnabel remonta a Beethoven. La formación pianística de Schnabel se dio de manera gradual y orgánicamente dentro de los sistemas de

---

*enfoques sobre el arte pianístico y dos volúmenes de Selecciones. Traduce el libro de Schnabel Nunca serás un Pianista.*

<sup>51</sup> SCHNABEL, Artur. *Mi vida y la Música. Ed. Klassika XXI. Moscú. 2002. Pág. 163.*

enseñanza creados por Leszetycki y Esipova. Schnabel poseyó un ansia innata de percibir la música, antes que todo, como una sustancia espiritual. Refiriéndose a Schnabel, Gould comentaba que, Schnabel pertenece al tipo de artistas, que crean una ilusión del vínculo directo entre ellos y la obra musical; como “evitando” el instrumento como tal: “...creo que el piano, como un instrumento, no le interesaba mucho a Schnabel: para él era solo un medio...”<sup>52</sup>. Es posible, que por eso Leszetycki pronunció su frase paradójica dirigida a Schnabel: “Nunca será un pianista. Usted es un músico”.

Según la idea de Schnabel, la actividad interpretativa se basa en un deseo innato de auto expresión y su sentido de la forma. El resultado inevitable de esto es el respeto por el texto. Por lo tanto, un pianista busca lograr una interpretación ideal, la cual sería absolutamente precisa y al mismo tiempo, completamente libre. En la jerarquía del arte, el rango más alto pertenece no a la interpretación, sino a la composición misma, y solamente por ella debe guiarse un intérprete. Pero dentro de estos límites él es completamente libre, y las características específicas de manifestaciones de su creatividad se mantienen como su privilegio personal. En cierto sentido, el intérprete es creador de la música, porque “da a luz” a los sonidos. Él logra el éxito en su tarea, solamente si crea la música en forma más directa, espontánea; si el intérprete está en el mismo nivel espiritual que el compositor, y nos convence de que también es libre<sup>53</sup>.

Desarrollando los métodos del trabajo técnico propuesto por Leszetycki, Schnabel se va por su propio camino: intensivamente él busca escapar “más allá” de las capacidades del piano. Con entusiasmo él elabora tipos de técnica, denominados como “ilusorios”, que garantizaban, irrepitible por su perfección técnica y sonora, las ejecuciones de trémolo, *glissando* y trino.

Su naturaleza ilusoria se debe al hecho de que son capaces de “desenfocar” la estricta fijación de parámetros pianísticos, como: altura del sonido (trino), dinámica (trémolo) y motricidad (saltos, *glissando*)<sup>54</sup>.

Se sabe que Schnabel era un consumado intérprete de trinos. Él explicaba, que con el fin de lograr un efecto similar, el trino, principalmente, debe de ser visto como una vibración de un solo sonido, y no como una rápida repetición de los dos. La actitud de Schnabel hacia el trabajo técnico con el tiempo llegó a ser absolutamente no trivial.

La técnica pianística, como la entendía y enseñaba Schnabel, es la capacidad de llevar a cabo, en todos los más finos detalles, la relación entre la imagen sonora interna y su realización, o, en otras palabras, entre “el alma” y “cuerpo” de la interpretación<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> *The Glenn Gould Reader*. Edited by Timpage. London. 1988. Pág. 138.

<sup>53</sup> WOLFF, Konrad. *The Teaching of Artur Schnabel*. Traducción al ruso por V. Bronguleev. Moscú. Klassika XXI. 2006. Pág. 7.

<sup>54</sup> LEBEDEV, Igor. *Cuestiones sobre el Desarrollo Técnico-Pianístico. Recomendaciones metodológicas // El arte del Piano en la transición de los siglos XX y XXI*. San Petersburgo. 2004. Pág. 79.

Según su propia admisión, él raramente recorría al aprender los pasajes en una velocidad lenta, nunca tocaba estudios instructivos, considerando esta ocupación un “anti económico” gasto de tiempo. Pero él pudo repetir, con paciencia infinita, una sola frase en la búsqueda de digitaciones cómodas y expresivas, una acertada posición de la mano, movimientos precisos económicos.

A principios del siglo XX, en Alemania, estaban en boga diversos experimentos en el campo de la técnica pianística. Schnabel sentía mucha precaución con las recomendaciones de los representantes de la llamada Escuela Anatómica Fisiológica del Pianismo, que creó casi toda una enciclopedia de las formas motrices. Tampoco aceptaba Schnabel los principios pianísticos, desarrollados por la escuela Busoni-Petri, como: su adicción a un aparato pianístico fijo, igual que, al referirse al piano como un instrumento de percusión; su preferencia a diferentes estilos de articulación pianística *non legato*. Entre los pianistas surgió un acalorado debate: “sé que hay una escuela que niega el *legato* al piano, considerándolo un instrumento de percusión. Pero la literatura pianística es la mejor refutación de esta opinión científica”<sup>56</sup>. Hay que reconocer, que la técnica de Schnabel era fundamentalmente diferente, no solamente en comparación con la escuela Busoni-Petri, sino también con la que se cultiva en nuestros días. Por ejemplo, a finales del siglo XX, Vladimir Nielsen dice: “si Chopin tocaría ahora, probablemente lo hubiéramos escupido. Él no se dedicaba a pronunciar marcadamente cada nota, como lo hacen ahora; estaba ocupado con cosas más profundas... la locura de los estudios acostumbró a todos pronunciar marcadamente todas las notas. ¡Pero la gente no habla de esta manera!”<sup>57</sup> La técnica de Schnabel era inimitable por su facilidad, flexibilidad y febril pasión. La “escritura” pianística del maestro es profundamente original, y, por lo tanto, no encaja en ninguna tipología interpretativa pianística.

...en los momento de mayor tensión, los aspectos espirituales y físicos de la interpretación se fusionan en una perfecta unidad, por lo que ya no es posible decir donde termina uno y comienza otro. Pero a veces son, por el contrario, tan distanciados, que el potencial creativo del artista intérprete no puede ser implementado en absoluto. A menudo, esta desvinculación se debe a que el estudio de la música y el trabajo técnico en gran parte están separados; y su dominio procede en caminos distintos. Por lo tanto, el cumplimiento de equilibrio entre estos componentes y su mutua coordinación permanecen como un problema crítico pedagógico<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup>Ibídem 53. Pág. 15.

<sup>56</sup> Ibídem 53. Pág. 160.

<sup>57</sup> NIELSEN, Vladimir. *Vladimir Nielsen: Artista y Pedagogo*. Ed. Kult Inform Press. San Petersburgo. 2004. Pág. 263.

<sup>58</sup> Ibídem 53. Pág. 14.

Schnabel habla mucho sobre la importancia de la concentración de la atención en el proceso interpretativo de una obra musical; la necesidad de un largo y centrado trabajo auditivo y mental en la obra. “Solamente con la condición, de que la idea musical precede a la ejecución, se puede alcanzar al límite la concentración requerida”<sup>59</sup>, dice Schnabel. También él decía, que el grado de concentración de un músico en discurso público, debe de ser tan alto, que toda la obra en su conjunto podría ser abarcada por el oído interno antes de su ejecución. Él comparaba este estado con una respiración profunda y señalaba, que un buen intérprete siempre escucha la obra dos veces: primero, anticipando su ejecución, y, luego, al percibir la propia interpretación. En una variante ideal, estas dos percepciones se fusionan, o, como le gustaba decir al maestro, “...el concepto se materializa, y su reciente materialización se encarna de nuevo en el concepto”<sup>60</sup>.

Siguiendo la tradición de la escuela de Leszetycki, Schnabel constantemente estaba buscando nuevas técnicas en el campo de la producción del sonido pianístico. Según los recuerdos de Alexander Brailowsky, Leszetycki atribuía una decisiva importancia a la transferencia de los timbres orquestales al piano, siguiendo en este sentido el camino de Liszt<sup>61</sup>. Schnabel, a diferencia de su maestro, buscaba en el instrumento “colores” específicos pianísticos.

...Artur Schnabel estudió las cualidades del sonido no como un científico, sino como un artista. Él admiraba el hecho de que el sonido del piano, a pesar de su especificidad, es semejante en todos sus registros [...] los sonidos agudos y graves forman una unión musical, fuera de la cual ellos mismos, como voces separadas e independientes, desaparecen [...] tal vez, debido a este fenómeno acústico (que Schnabel no trató de definir en términos científicos), el sonido del piano tiene la calidad de “neutralidad”, en palabras de Schnabel. Con esto él quería expresar el hecho de que escuchando el piano, es fácil de imaginar el sonido de su música en cualquier otro instrumento<sup>62</sup>.

Poseedor de un toque cautivador, Schnabel no compartía la opinión de los “anátomo-fisiólogos” acerca de la naturaleza abstracta y mecánica del sonido del piano. Él señaló, que tal posición tiene poco que ver con la interpretación pianística como fenómeno estético. Apreciando la “neutralidad” del sonido pianístico, Schnabel creó, que es precisamente esta cualidad, la que permite a un pianista encontrar su individual paleta sonora. En las decisiones de este tema, Schnabel es más cercano a la posición de los representantes de la escuela psico-técnica. Es significativo, el mismo Schnabel escribiera el prefacio a la popular, en la primera mitad del siglo XX, obra de Willy Bardas *Psicología de la Técnica Pianística (Zur Psychologie der Klaviertechnik)*. La idea principal del libro de

---

<sup>59</sup> Ibídem 53. Pág. 262.

<sup>60</sup> Ibídem 53. Pág. 12.

<sup>61</sup> SCHÖNBERG, Harold. *Los Grandes Pianistas*. Ed. Agraf. Moscú. 2002. Pág. 23.

<sup>62</sup> Ibídem 53. Pág. 137.

Bardas (la que resultó ser muy aproximada a Schnabel) es la ampliación de los horizontes mentales del trabajo pianístico. “Conocer e identificar los problemas significa comprenderlos, racionalizarlos y superarlos”<sup>63</sup>, enfatiza Bardas. El interés de Schnabel hacia los problemas de la psicología, se hizo sentir también en esta área creativa. El músico anota en su prefacio del libro de Bardas, que el enfoque sobre trabajo pianístico, propuesto por su autor, debe apoyar a todos aquellos, quienes “tienen el objetivo de mejorar y enriquecer sus conocimientos en el campo de los fundamentos psíquicos de la vida, sumergiéndose en su desarrollo y asomándose a su laboratorio”<sup>64</sup>. Sin embargo, clasificar a Schnabel como un representante de la llamada corriente “psico-técnica” del pianismo, resultaría bastante rectilíneo, sobre todo porque la cuestión de la designación de un músico a los “psico-técnicos” todavía se discute<sup>65</sup>.

La influencia decisiva sobre la formación de la mentalidad de Schnabel-interprete, produjo su actividad como compositor. La comprensión de nueva entonación e ideas rítmicas, formadas en las profundidades de la Segunda Escuela de Viena, a la que pertenecía Schnabel, engendró el distintivo estilo entonacional del pianista. Schnabel creía, que no había una diferencia fundamental entre la música moderna, y la del pasado: “los medios de transporte cambian, pero los pasajeros siguen siendo los mismos”, decía el pianista en su típica forma aforística. Schnabel fue el primero, y quizá el único, quien aplicó las leyes del estado espacio-temporal de la materia musical al arte de la interpretación pianística (que fueron descubiertas dentro de la escuela vienesa de composición). G. Kogan escribió, que el “academismo” de Schnabel tenía un “...cierto “sabor” extraño: fue, como si se moviera a un lado [...] si se girara en un grado inusual, como si fuera trasladado del familiar espacio musical euclidiano, al ambiente de distinto impacto emocional, donde las mismas habilidades y técnicas interpretativas tradicionales proporcionan unos ángulos inusuales, abriendo perspectivas inesperadas”<sup>66</sup>. La libertad de expresión en Schnabel a menudo evocaba en la audiencia y críticos, acusaciones en el abuso en “varas” del gusto académico. Es imposible no recordar las declaraciones de Schönberg: “si algo me molesta es la palabra “gusto”... en mi léxico esto significa la arrogancia y el complejo de superioridad de una mediocridad... el gusto no puede ser la medida de los fenómenos espirituales. Y otra cosa: el gusto actúa principalmente como un factor limitante, como una negación de cualquier problema”<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> BARDAS, Willy. *Psicología de la Técnica Pianística*. Ed. Jürgenson. Moscú. 1928. Pág. 56.

<sup>64</sup> *Ibidem* 53. Pág. 42.

<sup>65</sup> SRADZHEV, V. *Reglas sobre el manejo de la motricidad pianística*. Moscú. 2004.

<sup>66</sup> KOGAN, G. *Cuestiones del Pianismo*. Moscú. 1968. Pág. 360.

<sup>67</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Cartas*. San Petersburgo. 2001. Pág. 176.

Hacia el arte espiritual de Schnabel no puede acercarse con los criterios estéticos habituales. El sentimiento profundo de sus interpretaciones tiene poco que ver con el sentimentalismo promediado; más bien, es la compenetración más profunda, que el limítrofe con sublime simplicidad. La más poderosa y determinada fuerza cultural entre todas, que forma el arte, es la representación de un artista sobre el tiempo y espacio. Si desarrollamos la idea de Anton Webern sobre la creatividad en la composición, podemos decir que en la interpretación, el papel del espacio musical se encuentra en constante cambio; sucede una alteración de su uso más pleno y más limitado. En el arte de Schnabel, la manipulación misma del espacio musical ha sufrido una transformación cualitativa. Permaneciendo en un mundo particular de la percepción de la materia musical, Schnabel fue capaz de juntar en la interpretación de la música clásica, sensaciones verdaderamente astronómicas y detalles del mundo infinitesimal. En las interpretaciones del pianista prevalecen, no las leyes del tiempo "linear", sino la coexistencia de diferentes puntos de referencia, lo que lleva a un desplazamiento de proporciones, a nuevas formas de comprensión de la construcción, de repensar las relaciones lógicas entre una parte y un todo.

El lenguaje musical de Schnabel-intérprete eleva al más alto grado la intensidad y agudeza del ritmo-entonación, que modifica el sistema habitual de patrones espacio-temporales de la percepción. Schnabel, quizá como nadie antes de él, fue capaz de transmitir la fuerza energética y de concentración de cada uno de los momentos sonoros. Él reinterpreta la lógica de conexión de los elementos del tejido musical de la obra. El pianista revela "lo contradictorio", donde tradicionalmente se encuentra solamente "lo inequívoco", suprimiendo así la inercia de una entonación "estándar", los lazos estandarizados en la entonación. Gracias a su intensiva audibilidad "lineal", Schnabel logra la máxima diferenciación de la factura pianística, asignando rasgos melódico-expresivos a las figuraciones. Como resultado, el pianista implementa de manera convincente un enfoque polifónico en la interpretación de los clásicos. Schnabel fue el primer pianista, quien encarnó en el campo de la interpretación pianística las ideas de Ernst Kurth sobre la energética "lineal". Más tarde esta idea fue recogida y elevada a su más grado de tensión, por Glenn Gould. Schnabel reduce la dependencia del patrón melódico de la base armónica, a pesar de que a veces está escondida en la misma estructura melódica. El pensamiento horizontal domina la mentalidad de Schnabel.

Schnabel en repetidas ocasiones comentaba, que un pianista tiene que pensar en muchas cosas a la vez y escuchar todo lo que sucede en la obra [...] entre los lazos interiores hay que distinguir los elementos melódicos, armónicos y metrorrítmicos... los lazos melódicos se establecen por medio de recursos melódicos, y pertenecen a los más profundos. Schnabel consideraba las líneas melódicas como *Umlinien*... pero él no estaba interesado

tanto por *Urlinie* en la voz superior, sino por las más simples líneas estructurales: ascendentes, descendentes, o de *ostinato*, que tan a menudo se encuentran en las voces medias o en las líneas del bajo. La propia línea melódica de la voz superior, por lo general, no tiene un valor estructural significativo, ya que la mayoría de melodías depende de la libertad de su circulación interválica, que se determina por la estabilidad y consistencia de las líneas melódicas en las voces más bajas<sup>68</sup>.

Las interpretaciones de Schnabel elocuentemente confirman la creencia de Ernst Kurth de que, la “energía melódica lineal” “penetra en las estructuras armónicas mucho más profundo de lo que se cree comúnmente”<sup>69</sup>. Esta orientación interpretativa paradójicamente no debilita, sino al contrario, exacerba la percepción de las transformaciones armónicas. Schönberg señalaba, que cualquier configuración musical, cualquier movimiento de tonos, deberían de ser abarcados como una interacción de sonidos, que se producen en diferentes momentos del tiempo y en diferentes puntos del espacio. Esta idea, resulta ser extremadamente cercana a Schnabel-compositor, se transforma en su desempeño como intérprete en forma muy peculiar. Así, en sus interpretaciones de la música contemplativa, los sonidos nacen, por decir, de varios orígenes, coexisten en planos diferentes, y, por lo tanto, no se mezclan. Las líneas melódicas a menudo no se tratan por Schnabel en un movimiento de camino único. Es más bien una especie de un movimiento multidireccional, un conjunto de “vectores”, que se encuentran, tal vez, incluso, en diferentes dimensiones. Schnabel no busca traer algunos elementos de factura a una plena congruencia: los acontecimientos se desarrollan de cerca, en coexistencia pacífica, oposicional, y, a veces, irremediabilmente contradictoria.

El constante interés por los problemas del lenguaje interpretativo pianístico fue propio de Schnabel. Esto se evidencia en su búsqueda editorial. A menudo a una redacción la llaman “interpretación congelada”; pero sería demasiado sencillo poner un paralelo directo entre la interpretación y la edición. Schnabel no perseguía el objetivo de “ilustrar” la propia interpretación por medio de una redacción. Schnabel era muy consciente de que cada una de estas ramas creativas tiene su propio sistema de símbolos y lenguaje comunicativo: no todo es traducible del lenguaje sonoro interpretativo al lenguaje de las indicaciones y terminología interpretativa. Un vivo proceso interpretativo es inmanentemente inestable; y, “lo fijado” por escrito en una redacción representa una especie de generalización. El músico señalaba, que la expresividad lingüística es lo más difícil de fijar, y por lo tanto, es un campo de manifestación artística poco conocido. Muchos fenómenos entonacionales, tanto verbales como musicales, pertenecen a los “extralingüísticos”, no son monos semánticos, son escurridizos y difíciles para

---

<sup>68</sup> Ibídem 53. Pág. 113.

<sup>69</sup> KURTH, Ernst. *Bases del Contrapunto Lineal. Polifonía Melódica de Bach*. Moscú. 1931. Pág. 95.

su comprensión racional y una fijación precisa. La notación escrita, incluyendo las instrucciones interpretativas, no siempre es capaz de reflejar dichos fenómenos.

La redacción de las Sonatas de Beethoven, por Schnabel, por primera vez publicada en Alemania (1927), recibió reconocimiento internacional y posteriormente fue reeditado varias veces en diferentes países. No todos los músicos tienen el don de escuchar y “ver” un texto musical, lo que tuvo Schnabel; no todas las redacciones son tan características, y, por lo tanto, fácilmente reconocibles visualmente, como las de Schnabel.

Los ojos y oídos trabajan en tan estrecha colaboración, que difícilmente se puede dar importancia a la secuencia de percepción de los detalles musicales del texto musical: primeramente la vista y después la audición, o a la inversa. Lo detectado por la vista inmediatamente se verifica por el oído y viceversa. Ambas fases de percepción son completamente inseparables, lo que permitió a Schnabel decir: “el músico ve por los oídos, y oye con los ojos”<sup>70</sup>.

Siendo una reflexión de una posición artística profundamente original del Maestro, las indicaciones interpretativas de la redacción de Schnabel encajan en un coherente sistema. La multitud de comentarios, argumentos en su redacción, evidencian la complejidad del camino recorrido por el músico. La redacción de Schnabel es altamente saturada; es rica en sutiles observaciones psicológicas y está muy detallada. Aquí está presente su valentía, atrevimiento (expresarlo todo hasta el final con la esperanza de ser comprendido) e inevitable esquematización. Schnabel señaló, que la inmersión concentrada en el trabajo editorial, le ha otorgado gran placer mental. Estudiando el texto del autor, Schnabel tomó camino de un científico, quien busca a través de la revisión pausada y minuciosa del lenguaje y fórmulas rítmicas del compositor, acceder al conocimiento de la naturaleza de su estilo, y, por lo tanto, los límites permisibles en un proceso interpretativo. El estudio de la redacción de Schnabel, nos lleva a la formulación de uno de los mayores problemas creativos: la cuestión de los derechos del artista ejecutante sobre la libertad de interpretación y la admisibilidad de esta libertad. Aquí nos encontramos con un fenómeno paradójico. Beethoven, como afirma Klimovitsky, por medio de un estricto control sobre su propia obra, busca protegerla de toda “invasión” interpretativa y “pretensión de coautoría”<sup>71</sup>. Esto, según el investigador, guió al compositor en la búsqueda de aquellas indicaciones de la notación, que tienen correspondencia mono semántica en su realización práctica, por lo que dejan menos oportunidades a realizar los “acabados interpretativos de construcción”<sup>72</sup>. Sin embargo, la práctica interpretativa refuta tal declaración. Las obras de Beethoven, con su ilimitada potencial espiritual,

---

<sup>70</sup> Ibídem 53. Pág. 74.

<sup>71</sup> KLIMOVITSKY, A. I. *Acerca del proceso creativo de Beethoven*. Muzyka. Leningrado. 1979. Pág. 30.

<sup>72</sup> Ibídem 71. Pág. 30.

permiten el grado más alto de la libertad interpretativa. Ellas “gozan” de interpretaciones profundamente diferentes, y a veces polarmente opuestas. Las indicaciones ejecutivas del compositor, independientemente de que son tan detalladas, siempre poseen variabilidad, y, por lo tanto, pueden ser “descifradas” de manera diferente en la práctica interpretativa.

Schnabel insistía en que el alumno ante todo debería entender: si un símbolo es de naturaleza “rigurosa”, o no. Los símbolos de altura del sonido (es decir, qué notas y cuántas deben de sonar, salvo algunos adornos, trémolos, etcétera) son severamente rigurosos. Por el contrario, la designación *cantabile* es absolutamente libre y está dirigida a la imaginación de cada artista. Entre estos dos extremos se encuentran los tipos intermedios de los signos, que son relativamente precisos, porque establecen una relación exacta con los símbolos vecinos de la misma categoría. A este tipo pertenecen: las designaciones de *tempo*, dinámica, *staccato* y otros signos semejantes<sup>73</sup>.

Schnabel valoraba muy altamente el enfoque individual en la lectura musical. Él creía que el arte interpretativo requiere de un músico, no solamente “la imaginación, sino del coraje también. En su opinión, el intérprete no debe temer al riesgo, lo que es una cualidad poco común en estos días, cuando el coraje se reprime por la seguridad”<sup>74</sup>.

Estas dos actividades creativas (de composición y redacción) en su conjunto otorgaron a Schnabel una sensacional libertad e independencia interior. Él estaba impregnado de la idea subyacente de un plan único, en la cual se basan las Treinta y Dos Sonatas de Beethoven; y se dio cuenta que puede crear una nueva y original interpretación de dichas sonatas, como un ciclo, originalmente planeado, con impresionante simbolismo y grandeza. El “acceso” a dicha interpretación, el Maestro pudo obtener únicamente a través de un estudio a fondo del texto del compositor.

La interpretación pianística es un proceso, donde los diferentes medios de expresión interactúan continuamente: el *tempo*-ritmo determina en gran medida la arquitectónica, el pedal íntimamente se asocia con la articulación y el carácter sonoro; el fraseo se realiza por medios agógicos, dinámicos, de entonación, etcétera. Por lo tanto, el análisis de un componente del estilo interpretativo inevitablemente afecta a los otros. En la creación editorial los momentos particulares se perciben solamente en el conjunto. De hecho, las mismas instrucciones de Schnabel se pueden interpretar diferentemente, según el caso, en función del ángulo elegido: puede referirse a su notación *tempo*-rítmica, dinámica, de pedal, pero sobre todo a acotaciones expresivas. Todas las indicaciones de las redacciones de Schnabel se pueden relativamente sistematizar, sin olvidar nunca

---

<sup>73</sup> Ibídem 53. Pág. 65.

<sup>74</sup> Ibídem 53. Pág. 165.

sus vínculos casuales. Schnabel fue el primero en distinguir claramente entre las indicaciones del autor y editor. De manera convencional, este tipo de indicaciones se pueden dividir en cinco grupos:

- 1) Aclaración de la altura de los sonidos y sus alteraciones.
- 2) Precisiones rítmicas.
- 3) Refinamiento de los símbolos dinámicos.
- 4) Refinamiento de la articulación.
- 5) Refinamiento de la gráfica textual.

Las declaraciones de Schnabel, sobre los errores en la notación, por lo general, son lacónicas, y, de acuerdo con el editor, no están sujetos a discusión. Mucha atención Schnabel pone a los problemas de la gráfica. Él, cuidadosamente analiza la forma de escritura del texto en términos de la distribución de las voces. De acuerdo con las observaciones de Schnabel, muchos editores tratan los textos de forma arbitraria. Lo que hace más difícil el trabajo del artista y puede conducir a una mala interpretación del sentido de la música. Sin embargo, Schnabel permite su propia intervención activa en el texto del autor en los campos de la articulación y acentuación. También el área de indicaciones editoriales de Schnabel, donde se revelan los patrones tempo-rítmicos y la arquitectónica, es original. En este sentido, las decisiones interpretativas son admirables. El sistema de la guía metronómica es extremadamente detallado, por ejemplo: en la primera parte de la Sonata 29 existen treinta indicaciones. La estrategia del tempo, diseñada por Schnabel, revela el mecanismo de cohesión del caleidoscopio de temas cambiantes en un conjunto único. La guía metronómica delinea este complejo de gran escala y determina “el nervio” de la forma musical. Pero, a pesar de todos los detalles, la notación metronómica de Schnabel no refleja plenamente algunas características particulares de su manera interpretativa (por ejemplo: aceleraciones impulsivas en un corto segmento temporal, que sorprenden tanto en las grabaciones del pianista). A menudo el metrónomo de Schnabel-redactor es solamente una alusión, que está dirigida a la identificación de alguna característica particular, que le parece más significativa, entre otras. Schnabel redactor sugiere opciones de soluciones expresivas, proponiendo al propio artista encontrar los límites para su aplicación. En otros casos, el metrónomo es una advertencia contra la exageración no deseada. La mayoría de los símbolos metronómicos están asociados con los momentos formativos y dramáticos. Muchos de ellos están relacionados con los cambios de patrón rítmico, la textura, articulación, acentuación y, con el advenimiento de una nueva armonía. Sorprende la “pedantería” de Schnabel en el cálculo matemático de la duración de los calderones y de la longitud temporal de las partes del ciclo. Sin embargo, Schnabel no implica un cumplimiento literal de sus instrucciones: ellos ayudan al

intérprete a comprender la función del calderón, su significado dramático y constructivo en la composición. En la precisión matemática se muestra el respeto del editor para cada indicación anotada por el compositor. A los silencios, Schnabel intérprete y redactor concede un decisivo significado semántico: él distingue el silencio-inhalación, silencio-exhalación, también el silencio-corte del sonido. El tiempo de un silencio, según el pianista, fluye por sus propias leyes psicológicas. Es imposible no recordar a este respecto a Brahms, quien argumentó que “en el balance de las pausas se puede distinguir a un verdadero maestro de un diletante”<sup>75</sup>. Las notaciones metronómicas, los descifrados de los calderones y silencios, en la redacción de Schnabel, no son los únicos medios que definen momentos estructurales y arquitectónicos. En este sentido, no son menos importantes los números romanos, a través de los cuales Schnabel editor fija las relaciones de compás. Este tipo de indicaciones se asocian estrechamente a los momentos estructurales, de la entonación y del ritmo. En ninguna de las ediciones de las Sonatas de Beethoven, además de las de Schnabel, este importante aspecto de interpretación fue desarrollado con tanto esmero y atención. De acuerdo con el concepto tradicional, la división de compases en “pesados” y “ligeros” se resuelve principalmente sobre la base métrica. Los números romanos de Schnabel distribuyen los ciclos de significación de compases en base de un principio diferente: son un reflejo de la particular interpretación de Schnabel de la relación semántica de los compases (en la mayoría de los casos, asimétricas). A través de números romanos y caracteres especiales el pianista determina los compases “pesados” y “ligeros”, los grupos de compases y, por lo tanto, la longitud de las frases y las particularidades de su división estructural. Los puntos culminantes Schnabel captura por todo un complejo de la notación interpretativa (dinámica, agógica, metrónomo), incluyendo los números romanos. Por medio de los signos !!!!!, Schnabel revela en forma detallada e inusual, estructuras de entonación. En el campo de la determinación del fraseo, compases de apoyo y culminantes, etcétera, Schnabel intérprete sigue lo que indica Schnabel editor. Este hecho demuestra que para Schnabel la estructuración del material musical es el campo que define los procesos semánticos.

Schnabel considera los enlaces melódicos como primordiales al trabajar el fraseo con infinita paciencia; para él, un fraseo ideal es el que asegura la unidad del motivo, fraseo u otra estructura más extensa. Schnabel enfatizó que el principio de un nuevo pensamiento a menudo es una continuación del antiguo: la nota final o segunda mitad de una frase puede resultar ser la primera nota o mitad de la siguiente, así como la frase en su conjunto puede ser vista como primera parte de la construcción posterior, etcétera. La comprensión de ese momento, en su

---

<sup>75</sup> DRUSKIN, M. S. *Johannes Brahms*. Moscú. Muzika. 1969. Pág. 69.

opinión, es la clave para entender la estructura total de la obra. Las líneas melódicas omnidireccionales en todos los niveles de textura, coincidencias de puntos de apoyo en su entonación, generan los sorprendentes efectos polifónicos de Beethoven, que en las interpretaciones de Schnabel aparecen como una prioridad. Sin embargo, el proceso de entonación es complejo, y difícilmente se somete a un análisis lógico y la fijación precisa: esto ha tenido un efecto también en las redacciones de Schnabel. Sus finísimos descubrimientos pertenecen al campo de “pronunciación” de formaciones micro-temáticas, las cuales son extremadamente difíciles para reflejarlas a través de la notación editorial. Schnabel concede especial importancia a la distribución precisa de los tiempos fuertes y débiles de compás; estaba convencido de que el tiempo fuerte en la música tonal se determina por la propia estructura del tejido musical, así que no hay necesidad de remarcarlo. En cuanto a la música de Beethoven, el compositor a menudo tiende a ocultarlo, que se refleja en la estructura de sus líneas melódicas, que libremente atraviesan las líneas divisorias de compás; en gran medida a lo mismo se dirige el sistema de acentos y *sforzandi* de Beethoven, que “reta” el tiempo fuerte de compás.

Para una interpretación expresiva de líneas melódicas Schnabel redactor dirige varios comentarios e indicaciones. Las notaciones *non presure*, *non accelerando*, *non espressivo*, *non presto*, *non rubato*, *ben ritmico*, *non stringere*, *non diminuendo*, *non agitato*, se encuentran en la redacción de Schnabel constantemente; a menudo en tales combinaciones peculiares, como: *espressivo ma non rubato*, *crescendo non accelerare*, *desvescendo non ritenuto*, *sempre ben in tempo ma molto tranquilo*, *tranquilo non ritenuto*, etcétera. La figura > significa *non cresc.*, y < *non dim.* El replanteamiento de símbolos de la dinámica en la redacción de Schnabel se encuentra constantemente. Los símbolos <> testifican, no tanto el crecimiento o debilitamiento del volumen, como revelan las micro estructuras de entonación en el fraseo; indican la ubicación de puntos de apoyo de la entonación. La gama de indicaciones dinámicas de Schnabel es extremadamente detallada y extendida, particularmente en el campo de la dinámica *p*. A través de una sofisticada dinámica, Schnabel busca transmitir las sutiles transiciones de colores: *p-piu p-pp-dim-ppp*, *pp cantábile*, *p ma ben sonore*, *p ma ben cantando*, *p concentrato serio*, etcétera.

Schnabel se refiere al fenómeno de acentuación como procesal: la especial importancia para él adquieren los momentos anteriores y posteriores a los acentos. La definición de la medida de acentuación, Schnabel la considera como extremadamente importante y señala que su grado depende de la naturaleza del carácter de la música en general, de la ubicación estructural del acento y el énfasis en su significado dramático. Sus descifrados de *sf* difieren por su

asombrosa variedad e imaginación: *sf, piu sf, sfz, sfp, sfpp, sff, sfff, psfpp, mpsff, mpsfpp, rff, rfp, sfXXXXp, fXXXsfp, fffff*, etcétera.

Una especial importancia Schnabel asigna al sub texto psicológico de las indicaciones dinámicas; muchas de sus designaciones editoriales (incluyendo los comentarios verbales) se dirigen a descifrar este sub texto. Por lo tanto, el específico rango dinámico que encontramos en sus ediciones, en gran parte es convencional y sirve como una “sintonización” psicológica.

Las indicaciones de articulación son menos diversas en comparación con las de la dinámica. El alcance del *legato*, presentado por Schnabel, es muy amplio: se encuentran las denominaciones, tales como *legatissimo, molto legato, poco legato, meno legato*, etcétera. A menudo las ligaduras de Schnabel son de carácter de fraseo y no de articulación. Sus ligaduras están conectadas directamente con todo el concepto interpretativo del pianista, con su originalidad tempo-rítmica y de entonación, por lo que hay que tratarlas con mucho cuidado y atención. Schnabel dio considerable importancia a la distinción de pronunciación de la factura musical; esto se evidencia por sus indicaciones, como *ben articolato distintamente*. A menudo el pianista utiliza el término *leggiero* (*molto leggero, leggerissimo*) como de articulación: *legato ma leggero, leggerissimo ma ben legato, leggero cantabile, leggero non legato, leggero cantabile, leggero non legato, staccato leggero*, etcétera. La articulación interpretativa pianística es un fenómeno multifacético, también cumple con la función rítmica. Schnabel editor recomienda a los pianistas no descuidar las diferencias que pueden ocultarse bajo el mismo signo de articulación.

Schnabel-editor no logró reflejar el misterio de su pedaleo completamente, sin embargo, pensó mucho de este problema. Schnabel distingue dos funciones del uso de pedal: “pedal musical” y “pedal instrumental”. Bajo el término de “pedal musical” él entiende el pedal, que está relacionado con la estructura de la composición, determina la sonoridad de la factura, carácter y significado expresivo de enteras secciones; las indicaciones del “pedal musical” son el atributo más importante del texto, y, por lo tanto, deben ser respetados por el intérprete incondicionalmente. Las indicaciones del “pedal instrumental” son aquellas que expresan solamente una recomendación del compositor, su ofrecimiento de un determinado “color” sonoro. Schnabel creía que la medida del pedaleo el intérprete debe encontrar centrándose en su propia audición de la música. El uso del pedal está estrechamente relacionado con la maestría de la producción del sonido pianístico y, sobre todo, con la articulación.

De considerable interés son las indicaciones de Schnabel que permiten realizar el llamado “pedal manual” (o “de dedo”). Este tipo de pedaleo se relaciona

directamente con el lado rítmico de la ejecución. Las notas escritas con duraciones iguales a menudo suelen encontrar una diferente longitud en el teclado, dependiendo de su función en la textura musical.

Las indicaciones de pedal de Schnabel editor están estrechamente vinculadas con el sonido y dinámica. Schnabel utilizaba el pedal también como un factor de dramaturgia y arquitectónica: los contrastes de los segmentos “con pedal” y “*senza pedal*”. En el siglo XX, Schnabel fue el primer pianista, quien fue capaz de mostrar de forma convincente el profundo significado del llamado “pedal discutible de Beethoven”, que fue rechazado, incluso, por los grandes artistas. Schnabel insistió en el cumplimiento de todas las indicaciones del autor, defendiendo la creación innovadora de Beethoven en este campo sonoro. Trabajando con estudiantes, Schnabel constantemente recordaba que utilizando el pedal hay que escuchar con atención todos los elementos musicales, que contribuyen a la creación del efecto deseado (armonía, dinámica, articulación).

El área muy específica, relacionada con todo el complejo expresivo del estilo interpretativo de Schnabel es su original digitación. La comprensión de las ideas sobre la digitación de Schnabel ilumina la orientación en todo el sistema de sus indicaciones interpretativas. Los principios de digitación de Schnabel son extraordinarios e innovadores no solamente en el campo de la interpretación artística, sino también en el de la técnica pianística.

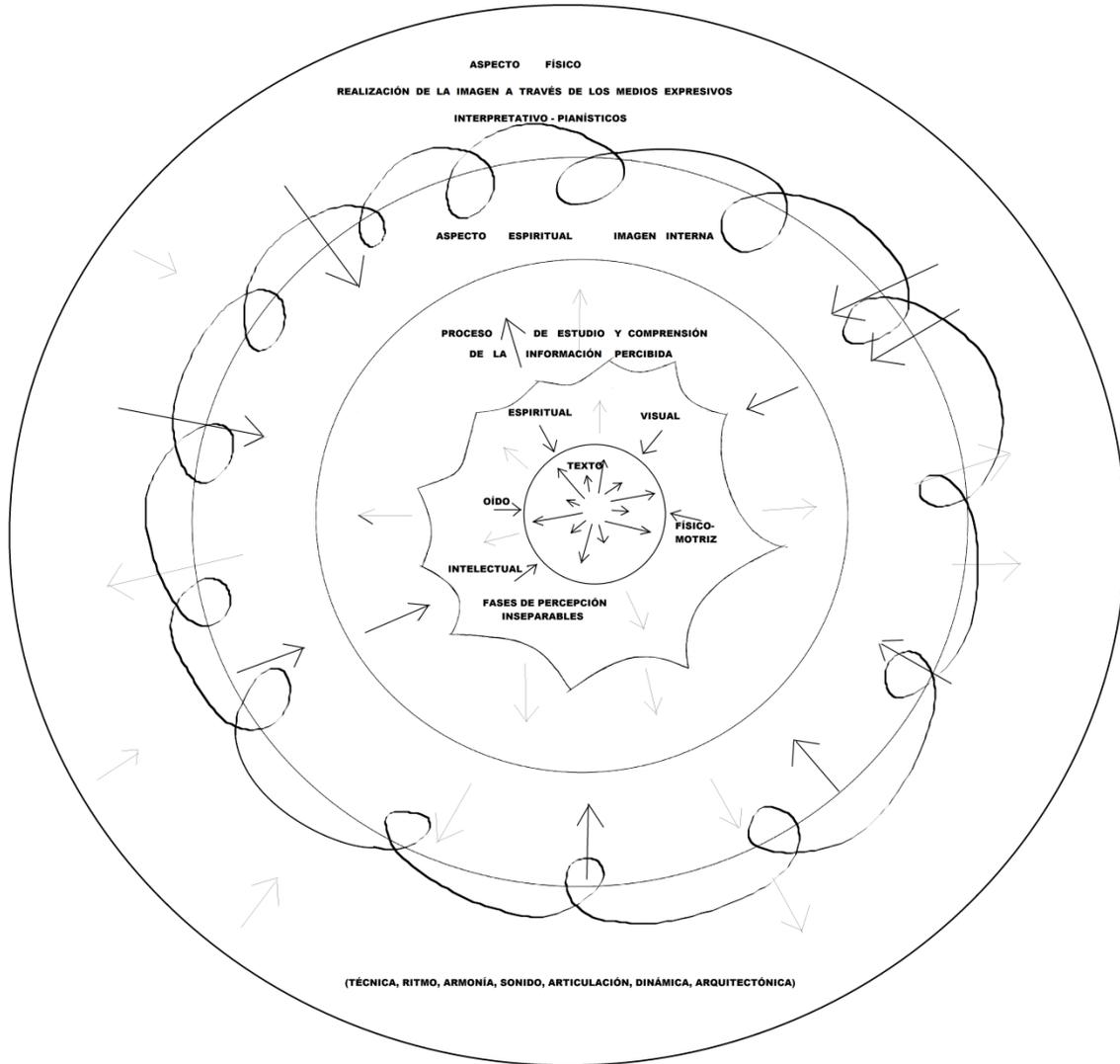
En sus redacciones Schnabel logró encarnar las ideas que involucran el pensamiento creativo y que no fueron calculadas para su cumplimiento literal. No es por casualidad, que Schnabel aconsejaba a los pianistas a acceder a su redacción solamente después que estuviera desarrollado su propio concepto interpretativo.

## **Resumen**

La interpretación pianística para Schnabel es un fenómeno estético. Una interpretación ideal, Schnabel la determina como: absolutamente precisa (respeto al texto) y completamente libre al mismo tiempo (deseo innato de autoexpresión), fusión total entre obra e intérprete. Una interpretación lograda es el resultado de un largo trabajo auditivo y mental. El proceso interpretativo Schnabel lo determina como “inmanentemente inestable”. La guía para el intérprete es el texto de la obra, y debe de ser estudiado a fondo. El proceso de comprensión del texto para Schnabel es el seguimiento del camino de un científico: a través de un detallado y profundo estudio del lenguaje del compositor, conocer la naturaleza de su estilo, es decir, los límites permitidos para el intérprete. Las fases de la percepción visual y auditiva son inseparables y se encuentran siempre en estrecha colaboración. La

simbología de los textos musicales no es de naturaleza única: Schnabel destaca tres tipos de símbolos: “rigurosos”, “precisos relativamente” y “dirigidos a la imaginación”. En este proceso de estudio, Schnabel enfoca su atención en la notación misma, los campos de la articulación y acentuación, patrones metrorrítmicos, sistema de guía metronómica, momentos formativos y dramáticos, cambios de patrones rítmicos, textura, armonía, entonación, longitud de frases y particularidades de su división estructural, puntos culminantes, pedal, digitación, lógica de conexión de elementos del tejido de una obra y funcionalidad de la factura pianística. El entendimiento de la estructuración del material musical (la forma, en todos sus niveles) es el campo que define los procesos semánticos. La relación entre la imagen sonora (el alma) y su realización (cuerpo de la interpretación) está a cargo de la técnica pianística. Para Schnabel la técnica pianística que está fuera del contexto de una obra musical, es un fenómeno no existente e inútil totalmente. Los parámetros de la producción del sonido pianístico, como: una cómoda y expresiva digitación, una acertada posición de la mano, y los movimientos precisos económicos, se convierten en medios expresivos si están incrustados y adaptados a un contexto musical; fuera de este contexto son absolutamente abstractos. Así, los aspectos espirituales y físicos de la interpretación se fusionan permanentemente, conformando una inseparable unidad. El concepto se materializa, y esta reciente materialización produce el nacimiento de un nuevo concepto, y así infinitamente. El análisis de un componente del estilo del compositor inevitablemente afecta e involucra a los otros. Los diferentes medios expresivos interactúan continuamente: tempo-ritmo y arquitectónica, pedal con articulación y carácter sonoro, fraseo con agógica, dinámica y entonación. La intensidad ritmo-entonacional revela y transmite fuerzas energéticas. Schnabel abrió amplios horizontes mentales del trabajo pianístico: aplicó las leyes espacio-temporales de la composición musical al arte interpretativo, justificó la existencia del fenómeno “estilo entonacional” del pianista, reveló la naturaleza de la acentuación, como un fenómeno procesal, donde momentos anteriores y posteriores son de especial importancia; sustanció el subtexto psicológico de las indicaciones dinámicas.

# Explicación gráfica



#### **4. Aspectos materiales y espirituales de la problemática interpretativa pianística a través de la cosmovisión de Heinrich Neuhaus**

Como intérprete y maestro, Heinrich Gustavovich Neuhaus, es el creador de una de las más brillantes escuelas del arte pianístico, por sus logros artísticos. Entre sus discípulos hay muchos grandes pianistas y pedagogos reconocidos internacionalmente. Neuhaus ha recorrido una larga carrera artística, “sin dormirse en los laureles”, siempre poniendo delante las tareas elevadas. Su vida estuvo llena de afán insaciable de profundizar la comprensión del arte musical, dominar la posible perfección artesanal en transmisión del contenido ideológico de las mejores obras para piano. Su arte cautivó por la inspiración poética, un sutil sentido del estilo y carácter de las obras interpretadas, la profundidad y nobleza de la transmisión de diversas imágenes sonoras. La maestría pianística de Neuhaus atrajo, no por los efectos de un braverismo virtuosismo, sino por la capacidad de utilizar la brillante y colorida riqueza de la paleta sonora pianística, transmitir por medio de este instrumento sutiles matices de sentimiento, metafóricamente y, al mismo tiempo, de manera realista revelar el sentido artístico de cada pieza. Neuhaus se dio a conocer como un gran maestro en el ámbito del sonido: bajo sus dedos el piano adquiría “melodiocidad”, expresividad emocional y variedad tímbrica. El arte de Neuhaus abrió al oyente distintas características del sonido del piano, que él se convirtió al parecido de una orquesta, que obedece a la imperiosa mano de su conductor. La gran cultura de Neuhaus, su profundo conocimiento de la música, poesía, literatura, pintura, impresiones personales de ciudades y países, viva imaginación del artista; todo esto impone cierta huella en la interpretación creativa de las obras ejecutadas por él.

Más de treinta años de trabajo pedagógico en el Conservatorio de Moscú ha permitido a Neuhaus llegar a ciertos puntos de vista, sobre las principales tareas de la enseñanza pianística y principios metodológicos de la formación de un intérprete en piano. Las conclusiones teóricas de Neuhaus no son reglas dogmáticas de enseñanza: ellas deben de ser tratadas más, como una premisa general, que orienta al profesor en su trabajo práctico. El parámetro principal y determinado de un proceso de formación y educación artística, sigue siendo un impacto directo del maestro hacia el alumno, la esencia de la cual es muy difícil fijar en cualquier postulado teórico. Este efecto consiste en una variedad de guías prácticas, demostraciones de los sutiles matices del sonido, fraseo, ritmo, dinámica; que conforman un complejo artístico de la idea interpretativa de una obra musical. Todas explicaciones verbales y definiciones teóricas, de ciertas tareas interpretativas pianísticas, sirven solamente como adiciones al contenido principal de un proceso pedagógico musical. Es por eso, que el trabajo de Neuhaus en la clase, fue un fenómeno del orden creativo, que incluía los

elementos de improvisación y momentos de intuición artística, que encuentra las formas prácticas para resolver problemas pedagógicos. Teniendo en cuenta, que ninguna descripción más detallada no puede dar un panorama completo, la tarea de esta investigación se limitará con caracterizar algunas disposiciones importantes, que definan los principios pedagógicos de Neuhaus, y una generalización de sus declaraciones sobre la interpretación pianística. En 1958 sale a la luz su célebre libro *El Arte del Piano*, el cual fue traducido en diecisiete idiomas (alemán 1967, francés 1971, español 1985<sup>76</sup>, inglés 1994, italiano 1996, croata 2011, etcétera); todas las copias de estas ediciones se encuentran en el *Museo Neuhaus*, en Kirovograd, Rusia.

“Un maestro, de cualquier instrumento musical (suponemos que la voz humana también es un instrumento), debe ser ante todo, un profesor de música, es decir, quien la explica, esclarece, dilucida, comenta”<sup>77</sup>, dice Neuhaus, dando la definición de la tarea principal profesional de un músico pedagogo. Ser un “maestro de música” significa cultivar en el alumno la comprensión del arte musical, su contenido ideológico-emocional, aprendizaje pensativo, refiriéndose al texto musical, medios expresivos utilizados para la realización de un concepto musical en cada obra, en particular. Únicamente sobre esta base, el docente deberá abordar la problemática de la interpretación. Los maestros, que creen que su tarea es solamente enseñar piano (entrenamiento pianístico), están tristemente equivocados: estos maestros enfocan su atención, por lo general, sobre técnicas de reproducción, enseñando “a mover los dedos”. Tal estrechamiento de las tareas pedagógicas fue, de hecho, la causa de los principios mecánicos de enseñanza pianística, y aquel formalismo pedagógico, que ha dominado por mucho tiempo y, todavía, no ha sido superado completamente. “Un profesor de piano muy conocido, acostumbraba a decir con una modestia con cierto sello de osadía y de deseo evidente de erigir estas palabras en tesis: “No enseñé música, enseñé piano” [...] Una lección de piano con un buen profesor, dicho de otra forma, con un artista, es el punto de intersección donde el conocimiento lleva a la acción y donde la acción reposa sobre el conocimiento. ¿Cómo conseguirlo si el profesor afirma seriamente que quiere enseñar piano y no música?”<sup>78</sup>.

Según Neuhaus, la interpretación pianística debe ser un resultado de un estudio sobre la propia música: primeramente tenemos que saber “qué” tocar y después

---

<sup>76</sup> GONZÁLEZ Hernández, Guillermo (1945). Traductor del libro. Es considerado un especialista en música española. Catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid, desde 1974. Miembro de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Ganador de concursos internacionales de piano.

<sup>77</sup> NEUHAUS, Heinrich. *El Arte de la Interpretación Pianística*. Ed. Deka – Bc. Museo Estatal Central de Cultura Musical “Glinka”. Moscú. 2007. Pág. 213.

<sup>78</sup> NEUHAUS, Heinrich. *El Arte del Piano*. Ed. Real Musical. Madrid. Segunda edición. 2002. Pág. 186.

“cómo” tocar. Aquellas y otras técnicas deben de ser el resultado de las observaciones, el análisis reflexivo y conocimiento del material musical; deben de estar sujetas a sus exigencias. Mientras más dichas técnicas cumplen con estos requisitos, se considerarán más perfectas. “Cuanto más claramente aparece el fin (contenido, música, perfección de la ejecución) tanto más fácilmente se impone el medio para alcanzarlo. Es un axioma que repetiré a menudo... El “qué” determina el “cómo”, y aunque finalmente el “cómo” condiciona al “qué”. Se trata aquí de una ley dialéctica. Mi método de trabajo consiste en hacer tomar consciencia lo más rápidamente posible al ejecutante de la imagen estética [...], es decir del contenido, del sentido, de la esencia poética de la música, para que él pueda apreciar (nombrar, explicar) a un nivel teórico lo que él tiene que hacer. Una clara concepción del fin ofrece al ejecutante la posibilidad de vislumbrarlo, alcanzarlo y encarnarlo en su ejecución. Todo esto constituye el problema de la “técnica”. Como a menudo aparecerá en mis consideraciones, el problema del “contenido” estimo en primer lugar en la escala jerárquica de la interpretación”<sup>79</sup>. Neuhaus dice, que en su trabajo pedagógico él parte de las siguientes disposiciones: el arte del piano se compone de tres elementos principales, que son la música, intérprete y el instrumento (piano). “Insisto sobre la triada: tesis igual a música, antítesis-instrumento, síntesis-interpretación. La música vive en nosotros, en nuestro cerebro, en nuestra consciencia, en nuestro sentimiento, en nuestra imaginación. Su sede es el oído. El instrumento existe fuera de nosotros, forma parte del mundo exterior objetivo. Es necesario, pues, aprender a conocerlo, a vencerlo para someterlo a nuestro mundo interior, a nuestra voluntad creadora”<sup>80</sup>. El principal de estos elementos es la música, el segundo –intérprete-, y, por último, y el tercero – el instrumento. Para lograr su objetivo, el intérprete debe conocer primero la música, luego a él mismo, y finalmente el piano. Por lo tanto, en el primer plano debe destacar el trabajo sobre la “imagen artística”<sup>81</sup> de la obra. Es necesario tener una idea clara de lo que se va a interpretar. Para esto, el intérprete pianista debe ser un musicólogo suficientemente erudito.

¿Pero qué significa “La imagen estética” sino la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes, sus componentes, que se llaman armonía, polifonía, etc... en la forma definida, y en el contenido poético y emocional? ¡Cuántas veces he oído a alumnos que no habían recibido verdadera formación musical y artística, es decir, de educación estética musicalmente poco desarrollada, intentar interpretar una gran obra! Por falta de comprensión del discurso musical lo transformaban en balbuceo confuso. Un pensamiento neto se convertía en fragmentos informes, un sentimiento poderoso en vanos esfuerzos, una lógica profunda en un efecto sin causa, imágenes en prosaicas regurgitaciones. ¿Qué “técnica” paliaría esos efectos? [...] Es así como se presenta una

---

<sup>79</sup> Ibídem 78. Pág. 16.

<sup>80</sup> Ibídem 78. Pág. 23.

<sup>81</sup> Guillermo González la traduce como “imagen estética de la obra musical”.

interpretación donde la imagen estética está deformada, no ocupa una posición central o incluso falta completamente<sup>82</sup>.

Es muy erróneo imaginar, que un musicólogo está obligado solamente a escribir y hablar de la música; y un artista está destinado solamente a tocar, es decir, actuar, pero no investigar, analizar y reflexionar. Los polos entre un musicólogo e intérprete habrá que acercar a lo máximo. Un musicólogo será bueno y correcto para hablar y escribir acerca de la música, si va a basarse en el vivo material sonoro, al mismo tiempo puede tocar él mismo, y no solamente escuchar a los demás.

El ensayo de Philippe Emmanuel Bach “Sobre el verdadero arte de tocar el piano” es un manual excelente y tan vivo como la música a cuyo estudio está consagrado. Pienso igualmente en los numerosos libros y artículos escritos por nuestros músicos: Tchaikovsky, Serov, Stasov, y en nuestros días Asafiev y Solertinsky. Incluyo igualmente en el dominio musicológico todos los escritos de Schumann, Wagner, Liszt, Berlioz y de sus predecesores... Se conoce el estudio de Liszt sobre Chopin... Conocemos menos, y es lamentable, las presentaciones de programas que Liszt tenía costumbre de redactar en la época en la que él era director de orquesta en Weimar. Su forma literaria, su finura, su precisión, su inteligencia al mismo tiempo que su concisión hacen de estos comentarios un modelo del género. Inútil hablar de Schumann. Sus breves consejos a los estudiantes, sus informes y sus artículos captan la atención y el amor de todos los músicos. Berlioz, tal como aparece en sus cartas, artículos y en lo que yo llamaría sus “noticias musicales” no desmerece en nada, a mi modo de ver, al Berlioz músico<sup>83</sup>.

El artista puede ejecutar bien, si posee los conocimientos y la experiencia en el campo del análisis, si su concepto interpretativo será el resultado de una profunda labor práctica y teórica sobre la obra elegida. Por eso es tan importante que un pianista pedagogo sea historiador, teórico y maestro de piano al mismo tiempo (sobre todo en etapas de estudio a nivel superior): solamente bajo estas condiciones él podrá dar al estudiante el conjunto de conocimientos y comprensión de la música, le enseñará a escuchar y pensar, lo que es propio para un músico artista.

El lugar básico Neuhaus lo asigna al trabajo sobre la obra musical, desarrollando por medio de una variedad de material artístico la imaginación musical, creatividad y destreza de ejecución de sus estudiantes. “...el desarrollo de la riqueza y diversidad de los recursos pianísticos, como los de su finura y de su exactitud, indispensables en el pianista intérprete cuando transmite una literatura de piano inmensamente rica y variada, sólo es posible cuando precisamente se hace el estudio de esta literatura, es decir de la música viva, concreta<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup>Ibídem 78. Pág. 21.

<sup>83</sup> Ibídem 78. Pág. 212.

<sup>84</sup> Ibídem 78. Pág. 24.

En el momento de iniciar el estudio de la obra, Neuhaus recomienda realizar un análisis general de ella: entender su estructura, la forma, el contenido musical y estado de ánimo, prestar atención a las diversas características de su presentación (melodía, armonía, y así sucesivamente). Todo, de lo que constituye el material musical estudiado, debe ser entendido claramente. Durante la “familiarización” inicial con la obra, el intérprete ya ha creado algunas ideas acerca de la imagen artística y las tareas emergentes frente a él, a realizar.

No hablo de pianistas de la categoría de Rachmaninov. Incluso yo, modestia aparte, captaba a la primera lectura la esencia misma de una obra. La diferencia entre esta primera “captación” y su ejecución definitiva, después de un estudio profundo, podría ser definida como la fórmula consagrada “el espíritu se hizo carne”. Todo lo que en un principio era solo intuición, sentimiento, percepción interior e inteligencia estética y espiritual, se transforma en interpretación. No quiero decir que el trabajo sobre una obra no añada nada a su primera percepción y a su concepción, ¡nada más lejos! La relación entre el primer contacto y la interpretación definitiva es la misma que existe entre una ley y su aplicación, entre una decisión y su realización. Faltando la ley o la voluntad, la realidad no toma forma, no se encarna<sup>85</sup>.

En el trabajo posterior la imagen original gradualmente se aclara, se profundiza con detalles primeramente inadvertidos, que, a veces, corrigen las ideas encontradas anteriormente.

Sugiero al alumno estudiar una obra para piano como un director de orquesta estudia una partitura, es decir, no solamente en su conjunto [...] sino en el detalle, descomponiendo los elementos de la obra para estudiar su estructura armónica y polifónica, es decir, examinando lo esencial, su línea musical y lo “secundario”, por ejemplo “el acompañamiento”. Consagrará una atención particular a los “giros” decisivos de la composición [...], a los puntos esenciales de la estructura formal. En estas condiciones, el alumno descubre las bellezas, hasta entonces ignoradas, que abundan en las obras de los grandes maestros. Comprendo que una obra, perfecta en su conjunto, lo es también en los detalles; que cada detalle tiene su razón de ser, su lógica, y no es más que una de las pequeñas partes orgánicas del conjunto<sup>86</sup>.

Este tipo de trabajo requiere del intérprete seriedad, reflexión, atención y habilidad de ver en el texto todo lo necesario para entender las instrucciones del compositor y creativamente implementarlos en una ejecución en vivo. Sin este análisis, el pianista no será capaz de construir un plan interpretativo, lógico y claro.

Al mismo tiempo, solamente un análisis del material, fijado en el texto musical, está lejos de ser suficiente para llevar a cabo la creación de la imagen interpretativa. En el arte interpretativo muy importante papel juega la imaginación creativa, la capacidad de imaginar con claridad y vívidamente el contenido artístico

---

<sup>85</sup> Ibídem 78. Pág. 32.

<sup>86</sup> Ibídem 78. Pág. 33.

y emocional de la obra. El análisis de una composición musical, revisión del texto en todos sus detalles, es un camino necesario, que conduce al intérprete hacia una percepción emocional más completa y significativa de la obra estudiada; sin la capacidad de imaginación artística y “empatía” emocional por la música, no será capaz de transmitir en el sonido el contenido de la obra. Según Neuhaus, un músico no solamente debe de tener una capacidad natural de respuesta emocional a la música, sino también constantemente desarrollar estas cualidades en función de más y más sutil comprensión de la expresividad sonora del lenguaje musical.

Gradualmente se pueden obtener resultados excepcionales. [...] Teniendo en cuenta la influencia emocional y no solamente la intelectual. El talento es pasión más intelecto. El error fundamental de los teóricos del arte consiste en impulsar únicamente el aspecto intelectual, más exactamente el aspecto racional de la acción artística, y querer orientarlo con consejos que proceden igualmente de la razón, olvidando completamente el otro aspecto, o sea, la pasión, esa molesta desconocida que rechazan al no saber qué hacer con ella [...] Toda música no es nada más que la música dada: A = A. Partiendo del hecho de que es un lenguaje completo, de que posee un sentido inmanente, no necesita ninguna explicación verbal o gráfica. Para emprenderla sabemos que existe un cierto número de disciplinas: la teoría, la armonía, el contrapunto, el análisis de formas. Estas disciplinas se desarrollan constantemente, se ramifican como toda forma de conocimiento frente a un nuevo tema. Pero nuestro cerebro posee un tipo de célula fotoeléctrica que se encarga de transformar los fenómenos percibidos de un mundo a otro. La sinusoide impresa sobre una película puede emitir un sonido; ¿el espíritu humano sería más pobre que el aparato que él mismo ha creado? He aquí porqué, para los seres dotados de imaginación creadora, toda la música entera es música de programa (incluso la música desprovista de programa) y al mismo tiempo no necesita ningún programa porque expresa en su propio lenguaje la totalidad de su contenido. Tales son las contradicciones de nuestro arte<sup>87</sup>.

En esta visión del arte musical adquiere un gran significado la cultura general del intérprete, su erudición en la historia de la sociedad humana, su conocimiento de literatura, poesía y pintura. Interpretando las obras de compositores de diferentes épocas y países, un músico necesita una buena comprensión del aspecto creativo del compositor, sus aspiraciones ideológicas y posición estética; el ambiente social que dejó huella en su arte. De esta manera, Neuhaus enseña a mirar una obra musical, no desde la perspectiva de la estrecha artesanía profesional, sino a través de la curiosidad de la mirada de un artista, escuchar y penetrar la intención creativa del compositor, referirse a la obra como un reflejo de ciertos fenómenos vitales de la realidad. Este es el camino para desarrollar la imaginación creativa del artista, que debería ser el resultado de un trabajo serio y considerado sobre la obra, y no el fruto de fantasías infundadas.

---

<sup>87</sup> Ibídem 78. Págs. 35, 37.

Algunos encuentran paradójica y algo ridícula mi actitud frente al conocimiento, pues afirmo que todo conocimiento es música [...] el poder de la música, su omnipresencia, serían inexplicables si no estuvieran ancladas en la misma naturaleza del hombre. Lo que se haga, lo que se piense, ya se trate de comprar patatas en el mercado o de estudiar filosofía, todo está impregnado de colores de un espectro sub-consciente; todo es emoción sin excepción: las acciones y los pensamientos más racionales no están privados de contenido emotivo. Es evidente que todo adquiere su máxima amplitud cuando se trata de una especulación de conocimiento, ya sea la filosofía, las ciencias naturales, o cualquier otra disciplina. No es una casualidad que los más grandes compositores e intérpretes hayan manifestado siempre el más vivo interés por la vida espiritual de la humanidad [...] El conocimiento se refleja en la creación o interpretación del músico. Estoy pues en condiciones de afirmar que todo conocimiento es música (para un músico, claro está). O, con una fórmula más académica, todo conocimiento es al mismo tiempo emoción y, como tal, está inmerso en la órbita de la música. La ausencia de semejantes emociones, o con más razón de toda emoción, no puede engendrar más que una música formal, privada de espíritu, y una interpretación sin relieve y poco interesante. Todo lo que es inexplicable, invisible, inmaterial y subconsciente (y a veces sobre-consciente), constituye el reino de la música, es su misma fuente. He aquí porqué se puede hablar precisamente del contenido filosófico de las obras de Beethoven, Bach y de otros muchos. Pienso en la discusión de Chopin y Delacroix sobre la posibilidad de expresar una filosofía por medio de la música<sup>88</sup>.

Neuhaus une orgánicamente su explicación de la música con el lado “pianístico” de su interpretación: no solamente propone una profunda visión del contenido artístico de la obra, sino también sabe cómo, con qué medios se puede transferir las imágenes creadas por el compositor, al piano.

El trabajo que se hace en mi clase, se basa en la música y su aplicación al piano, dicho de otro modo, en “la imagen estética” y en la técnica del piano. Yo no valoraría mucho al profesor más célebre que se contentará con exponer sus consideraciones sobre “la imagen”, “el contenido”, “el humor”, “la idea” o “la poesía”, sin exigir a sus alumnos una concreción sonora en el fraseo, los matices y una técnica perfecta. El profesor que valore solamente la técnica, y para quien la música, sus leyes y su contenido no fueran nada más que una noción nebulosa, no valdría mucho<sup>89</sup>.

Un pianista “experimentado” identifica de inmediato todos los problemas técnicos derivados de medios expresivos y de la factura pianística de la obra; todo esto se relaciona directamente con la idea de las sensaciones físicas, que son necesarias para la realización de dadas tareas musicales.

El proceso de trabajo sobre una obra musical, Neuhaus no desmiembra en etapas bien definidas. Esquemáticamente, su método de trabajo se puede definir como el camino de lo general a lo particular y luego de nuevo hacia generalizar, ya sobre una base más fija de la experiencia obtenida; pero estos pasos del proceso de trabajo no se desprenden uno del otro. Así, centrándose en el análisis del

---

<sup>88</sup> Ibídem 78. Pág. 38-39.

<sup>89</sup> Ibídem 78. Pág. 36.

contenido musical de la obra y los detalles del texto musical, al mismo tiempo, él se preocupa de resolver problemas de diversas dificultades de ejecución pianística, explicando qué digitación se debe utilizar en algún determinado lugar, abordando temas de pedal, dinámica, fraseo, etcétera. Luego, trabajando sobre la perfección de interpretación, Neuhaus una y otra vez regresa al contenido de la obra, a la imagen artística en su conjunto, a la problemática general, que no se puede perder de vista estudiando fragmentos y detalles por separado.

Especial importancia Neuhaus atribuye a la labor sobre el sonido pianístico.

La música es un proceso sonoro que se desarrolla en el tiempo, y no es un instante ni es un estado inmóvil. Simple conclusión lógica: el sonido y el tiempo forman los dos elementos de base que determinan todo aprendizaje de la música y definen el resto<sup>90</sup>.

Neuhaus no cansaba de repetir, que la música es un proceso sonoro, que se genera en el tiempo. Categorías de “sonido” y “tiempo” son cruciales en la creación de una imagen musical. El intérprete deberá poseer un dominio sobre el sonido, ritmo, dinámica y agógica.

Puesto que la música es sonido, la preocupación mayor de cualquier intérprete debería ser el trabajo sobre él. A primera vista no hay nada más evidente. En realidad la preocupación de la técnica en el sentido más estricto de esta palabra (el brío y la agilidad), eclipsa a menudo el problema mayor de la sonoridad [...] la belleza del sonido no es una entidad sensual estática, sino una noción dialéctica. El mejor sonido, el más bello pues, es el que mejor expresa la obra ejecutada<sup>91</sup>.

Neuhaus presta gran atención a la búsqueda de la calidad del sonido pianístico, sus matices y relaciones.

Es cierto que el dominio del sonido tiene un lugar preponderante entre los problemas técnicos que debe de resolver el pianista. Como el sonido es la materia misma de la música, nuestro deber es perfeccionarlo y ennoblecerlo. No exageraré diciendo que las tres cuartas partes de mi enseñanza están dedicadas al trabajo del sonido. Si se quiere establecer un cuadro jerárquico precisando el encadenamiento de nuestro trabajo, he aquí como se presentaría. Primera etapa: la imagen estética, es decir el simple contenido, la expresión, en una palabra, aquello de que se habla. Segunda etapa: el sonido en el tiempo, la concreción, la materialización de la imagen. Por fin, tercer punto: dominio de la técnica en tanto que el conjunto de los medios necesarios para resolver el problema de la interpretación, del que forma parte el conocimiento del mecanismo del instrumento y del aparato muscular y dinámico [...] En la práctica, mi esquema, por supuesto, está sujeto a fluctuaciones según las necesidades del momento, de algún caso preciso, que exige un rodeo. Pero creo que este esquema, bien de una manera visible o bien oculta, dirige siempre mi enseñanza y determina su organización<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Ibídem 78. Pág. 41.

<sup>91</sup> Ibídem 78. Págs. 63-64.

<sup>92</sup> Ibídem 78. Pág. 65.

Sin embargo, no se trata de estar admirando las sonoridades, ni de la actitud estética hacia el sonido, sino es un deseo profundamente consciente de que la imagen sonora reflejaría en forma clara y correcta el contenido artístico de la obra.

En realidad, el “trabajo del sonido” es una expresión tan aproximada como el “trabajo de la imagen estética”. Todos somos prisioneros de nuestro vocabulario concediéndole una confianza injustificada. Se dice que todo buen pianista: “tiene un sonido extraordinario”. En efecto, lo que creemos que es una bella sonoridad, en realidad es otra cosa infinitamente más importante. Es la expresividad de la ejecución, es decir la organización del sonido en el proceso de ejecución de la obra [...] La calidad del sonido en un artista realmente creador es el resultado, tomado en su conjunto, de una yuxtaposición de sonidos de fuerza y de duración diferentes. Así se confirma lo que decía antes: El sonido es uno de los medios de expresión del pianista (lo mismo que el color o la luz para el pintor). Es el medio principal, pero sólo es un medio y nada más [...] El verdadero trabajo del sonido solo puede hacerse trabajando sobre la obra, sobre la música y sus elementos. Este trabajo está indisolublemente unido al trabajo de la técnica<sup>93</sup>.

La diferencia de color sonoro de distintos elementos del tejido musical, Neuhaus la conecta con la noción de “perspectiva sonora”, semejante a una perspectiva visual, que desempeña un papel tan importante en las artes visuales. La perspectiva del sonido de la música para piano Neuhaus la vincula con una especie de partitura orquestal. Le gustaba recordar las palabras de Anton Rubinstein: “¿Creéis que el piano es un solo instrumento? Es un centenar de instrumentos”<sup>94</sup>. Neuhaus constantemente habla de la sonoridad orquestal: este tipo de analogía ayuda sumamente a aclarar y hacer más viva, en la representación del estudiante, la imagen artística.

Al constante control auditivo, según Neuhaus, deben de ser sometidos también todos los movimientos ejecutivos de un pianista: el carácter de la música y sonoridad de la obra definen los movimientos físico-musculares; el sonido debe de estar asociado con las sensaciones motoras y técnicas, que son necesarias para su implementación.

Para alcanzar la técnica necesaria en la literatura pianística, hace falta poner en práctica las facultades anatómicas y motrices del cuerpo humano, desde el movimiento apenas perceptible de una falange de un dedo, del dedo mismo, de la mano, del antebrazo, del hombro e incluso de la espalda, en resumen, de toda la zona superior del cuerpo que tiene su punto de apoyo, por una parte, en la punta de los dedos sobre el teclado, y por la otra, sobre el taburete<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Ibídem 78. Pág. 74.

<sup>94</sup> Ibídem 78. Pág. 64.

<sup>95</sup> Ibídem 78. Pág. 87.

Hablando de esta “subordinación” entre los movimientos físicos y propósitos artístico-musicales, a Neuhaus le encantaba repetir las palabras de Miguel Ángel sobre “la mano, que obedece al intelecto”.

...como actuar para obtener una ejecución artística al piano. Este es todo el problema de la técnica. Cuando se sabe lo que hay que hacer, la manera de hacerlo es más clara. El objetivo exige el medio para alcanzarlo. Es la palabra del enigma que establece la técnica de los grandes intérpretes que aplican la fórmula de Miguel Ángel: “*La mano che ubbidisce all'intelletto*” (La mano se somete al espíritu). Por ello insisto para que la enseñanza de la música preceda o al menos acompañe a la de la técnica. La técnica no puede existir en la nada, así como no se podría crear una forma vacía de contenido. Una forma sin contenido es igual a cero; de hecho no existe<sup>96</sup>.

Cultivando esta “técnica intelectual” Neuhaus desarrollaba la maestría de sus estudiantes. La actitud de Neuhaus, hacia el sonido musical y maneras de su producción, está ligada orgánicamente con los principios realistas de su arte interpretativo.

Se me puede reprochar de no haber tratado muchas cuestiones importantes de la técnica en mi breve esquema de elementos. Pero haciendo camino, en el capítulo sobre la imagen estética y en el del sonido, he hecho constante alusión a los problemas técnicos. Lo contrario sería impensable, pues todo es uno en la vida como en el arte, y todos los fenómenos están ligados los unos a los otros aunque los llamemos de otra manera<sup>97</sup>.

El trabajo de Neuhaus con sus estudiantes sobre una obra musical, su calidad sonora, está estrechamente relacionada con aspectos esenciales de la interpretación pianística, como: *digitación y pedal*. Sus principios de digitación y su actitud hacia el pedal Neuhaus orgánicamente los relaciona con tareas específicas de ejecución artística, sin considerar estas cuestiones en abstracto. Neuhaus hace hincapié en que, al establecer la digitación cada pianista, debe provenir de su propia comprensión de los retos musicales y de sus propias posibilidades pianísticas.

Lo esencial es establecer con prioridad el principio rector de una digitación estéticamente correcta. Todo lo demás se deduce fácilmente. Creo que puede formularse de esta manera genérica: la mejor digitación es la que permite interpretar lo más exactamente posible una obra dada y la que corresponde más exactamente a su sentido. Eso será de igual modo la más bella digitación posible. Quiero decir con esto que el principio de la comodidad física de la mano es un principio secundario sometido al primero. El primer principio implica solamente la comodidad, la organización del sentido musical, que a veces no coincide con la comodidad física motriz de los dedos, sino que incluso la contraría [...] Después del primer principio, el más importante, el de la búsqueda de la digitación más apropiada al contenido musical de la obra, que debe ser necesariamente el más auténtico, desde el punto de vista estético, se puede considerar como segunda exigencia la agilidad, la

---

<sup>96</sup>Ibídem 78. Pág. 87.

<sup>97</sup> Ibídem 78. Pág. 134.

mutabilidad de la digitación determinada por el espíritu, el carácter y el estilo pianístico del autor [...] En el arte no hay detalles; todo está sometido a las leyes de la Belleza. Por ello, toda digitación indicada por el autor me satisface, incluso si mi mano me impide realizarla [...] El tercer principio de la digitación es el de la comodidad en relación con las particularidades individuales de la mano y con la intención del pianista. Está evidentemente subordinado a los dos primeros<sup>98</sup>.

Como en todas las otras “áreas” de la interpretación pianística, en la solución de diversas cuestiones de digitación, Neuhaus se basa en la comprensión de la conveniencia artística musical, subordinando a sus consideraciones los aspectos puramente “técnicos”.

Es de gran interés lo que expresa Neuhaus acerca del pedal.

Uno de los papeles esenciales del pedal consiste en remediar, en cierta medida, la brevedad y sequedad de sonoridad, que, caracteriza tan desventajosamente al piano en relación con los demás instrumentos<sup>99</sup>.

Neuhaus resume, que el pedal se debe utilizar en la interpretación de cualquier tipo de obra.

...no utilizar el pedal totalmente es la excepción de la regla; usarlo constantemente, pero razonablemente es la regla. El pedal es la cualidad orgánica, inherente, esencial, junto con otras propiedades del piano, y, eliminarlo por completo significaría despiadadamente castrar nuestro instrumento<sup>100</sup>.

La técnica pianística del pedal debe basarse en la facilidad, velocidad y destreza de los movimientos de las piernas. El papel principal en la habilidad de “pedalear” tiene oído musical del artista, que debe de funcionar como un controlador sensible, que será capaz de corregir las acciones físicas. Hablando de pedal, Neuhaus enfatiza, que el pedal es inseparable de la imagen sonora. No se puede discutir sobre un pedal “correcto” en general, excluyendo las cualidades específicas del estilo, carácter y contenido de la obra musical. No siempre el concepto del “pedal correcto” se define por la eufonía y la ausencia de las “falsas” combinaciones sonoras. Así, a menudo Beethoven construye sus temas sobre sonidos de triadas, pero eso no implica que esos sonidos se puedan unir con un pedal prolongado (sin cambios). Por otra parte, en las obras de compositores de épocas posteriores, a menudo se encuentran los lugares donde se requiere del sonido con pedal, a pesar del cambio de armonía, donde un papel particularmente importante adquiere el uso de “medio” y, apenas perceptible, “cuarto” de pedal. Al hablar sobre la importancia del oído, Neuhaus al mismo tiempo señala, que el uso del pedal no

---

<sup>98</sup> Ibídem 78. Págs. 135, 137, 138, 140.

<sup>99</sup> Ibídem 78. Pág. 151.

<sup>100</sup> Ibídem 77. Pág. 196 (en el libro traducido al español el texto de la cita está incompleto, motivo por el cual se citó el texto del libro ruso).

puede basarse únicamente en la mera percepción auditiva. El pedal, como los otros aspectos del diseño interpretativo, debe de ser el resultado de un análisis profundo del estilo y carácter de la obra interpretada. El pianista tampoco puede confiar totalmente en las indicaciones del pedal en la partitura, puestos por el autor o editor; esto debido a que cualquier manera de referirse al pedal, representa un diagrama rudimentario y bastante aproximado de su uso.

Todas las declaraciones propias de Neuhaus sobre el proceso del trabajo pianístico, muestran claramente la cantidad de atención, que el prestó a la creaciones de una idea clara sobre los objetivos sonoros, correspondientes a la tarea interpretativa artística. Al trabajar con extremo cuidado sobre los detalles del texto musical y el logro de los colores de sonido deseados, Neuhaus da sentido a cada entonación, cada matiz rítmico y dinámico, obligando al estudiante constantemente analizar la música a través del oído. Todo este trabajo está vinculado orgánicamente con atención a la forma y el sentido de la totalidad de la obra, para desarrollar la capacidad de subordinar en su interpretación todas las partes del dibujo musical y la lógica de su estructura y desarrollo.

## **Resumen**

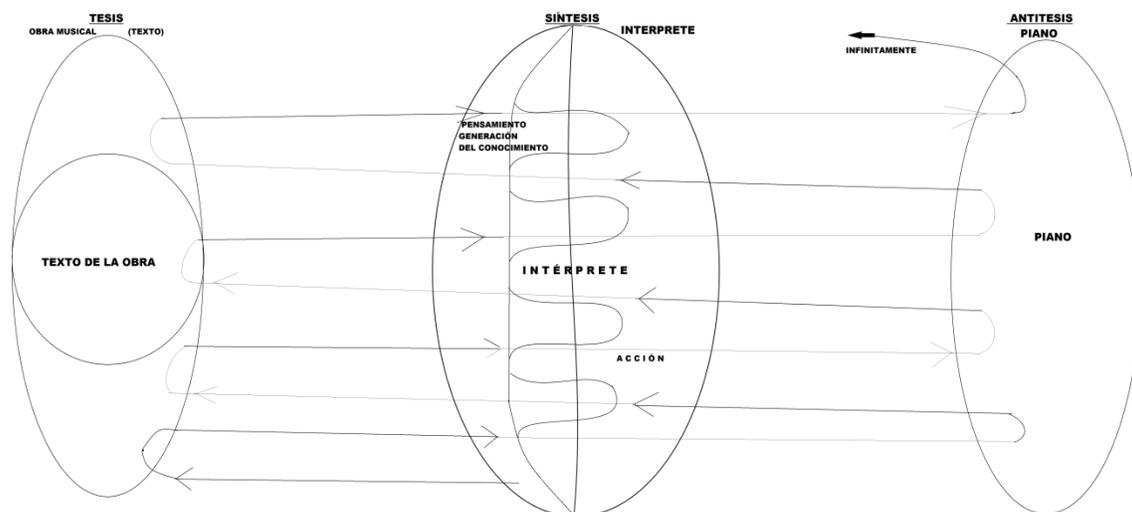
La tarea de un intérprete al piano, según Neuhaus, es la profunda comprensión y dominio de la transmisión del contenido ideológico de la obra. La interpretación pianística es el resultado de estudio: el conocimiento lleva a la acción y, la acción reposa sobre el conocimiento. El contenido del texto musical tiene que ser aprendido pensativamente por medio de un análisis reflexivo: cuál es el concepto ideológico-emocional de la obra estudiada, cuáles son los medios expresivos utilizados para su realización, cuáles son los componentes constructivos del material musical y sus características, etcétera. Neuhaus exige tomar consciencia sobre la "imagen estética" de la obra (contenido, sentido, esencia poética de la música) lo más rápidamente posible. El concepto claro abre el camino para su encarnación, es la base para abordar la problemática interpretativa: mientras más claramente aparece la meta, más fácilmente se impone el medio para alcanzarla. La ley dialéctica proclamada por Neuhaus: "el "qué" determina el "cómo" y, el "cómo" condiciona el "qué". La escala jerárquica interpretativa propuesta por Neuhaus es: 1.- problema del "contenido", 2.- problema de la "técnica". El trabajo de un artista intérprete es investigar, analizar, reflexionar; Neuhaus lo compara con el trabajo de un musicólogo erudito. La "imagen estética" o "imagen artística" de una obra, según Neuhaus, es la materia sonora, el discurso musical con sus leyes y componentes (armonía, polifonía, la forma determinada, el contenido poético emocional). La música vive en nuestro cerebro, en la consciencia, en nuestros sentimientos, la imaginación. El concepto interpretativo es el resultado de una profunda labor teórica y práctica sobre la obra elegida. La percepción del

contenido de una obra tiene dos aspectos: el intelectual y el emocional. El aspecto intelectual actúa a través del análisis general (estructura, forma, contenido musical, estado de ánimo y diversas características de su presentación: melodía, armonía, dinámica, etcétera); se crean algunas ideas y surgen tareas emergentes. El aspecto emocional de la percepción actúa inconscientemente por medio de la intuición, sentimiento, inteligencia estética y espiritual; su resultado tiene que ser aclarado y profundizado con detalles textuales inadvertidos, que corrigen las ideas encontradas de este modo (inconscientemente). Entonces, por medio del análisis e imaginación creativa se construye un plan interpretativo lógico, donde cada detalle tiene su razón de ser, y es la parte orgánica del conjunto. Cada detalle se estudia desglosando sus elementos (estructuras armónica y polifónica, líneas musicales y lo “secundario”, giros decisivos de composición, puntos esenciales de la estructura formal). Las imágenes creadas por el compositor se transfieren al piano por medio de la técnica pianística adecuada. Todo este proceso Neuhaus no lo desmiembra en etapas bien definidas. Analizando el contenido musical y detalles del texto, al mismo tiempo él resuelve la problemática de la ejecución (digitación, pedal, dinámica, fraseo, articulación, etcétera). La problemática general no se pierde de vista estudiando fragmentos y detalles por separado.

La música es un proceso sonoro y se desarrolla en el tiempo (no es un instante o un estado inmóvil), por eso, el sonido y el tiempo forman los dos elementos básicos que determinan todo el aprendizaje musical, son cruciales en la creación de una imagen musical; en otras palabras, la creación de una perspectiva sonora. Todo el proceso interpretativo Neuhaus lo percibe en tres dimensiones: 1.- el estudio de la “imagen estética” de la obra, 2.- la materialización de la imagen creada y su concreción, 3.- el dominio de la técnica (aspecto motriz y conocimiento del instrumento).

La imagen sonora creada refleja el contenido artístico de la obra; los movimientos físico-musculares se definen por el carácter de la música y su sonoridad. El sonido se asocia con las sensaciones motrices y técnicas; la mano obedece al intelecto. La técnica pianística no existe fuera de su contexto musical, es necesario cultivar la “técnica intelectual”. La digitación y el pedal se consideran con las tareas artísticas, y no en abstracto. Todo en el proceso interpretativo está subordinado a la conveniencia artística musical, a la imagen sonora.

## Explicación gráfica



- 1.- Estudio del contenido de material musical e imagen estética de la obra
- 2.- Creación de la imagen sonora
- 3.- Creación de técnicas pianísticas adecuadas a la imagen elaborada

## **5. Principios metodológicos de Walter Giesecking a través de los manuales: *Modernes Klavierspielnach Leimer-Giesecking; Rhythmik, Dynamik und andere problema des Klavierspielnach Leimer-Giesecking***

Los nombres de Karl Leimer y Walter Giesecking resultaron inextricablemente vinculados en la historia del arte del piano: el sistema de enseñanza pianística (conocido como “método de Leimer-Giesecking”) nació debido a una fructífera labor del profesor del Conservatorio de Hannover Karl Leimer y su alumno, el eminente pianista alemán Walter Giesecking. Sobre el método de trabajo pianístico de Giesecking se crearon leyendas; él leía de “primera vista”, con facilidad, los manuscritos originales de las obras más complejas de compositores contemporáneos, memorizándolas excepcionalmente en corto tiempo. Además Giesecking tenía una técnica sorprendentemente desarrollada, la que le permitía mantener en la edad madura, una excelente forma pianística sin necesidad de realizar extensas rutinas diarias de ejercicios. Por supuesto, en base de estas “hazañas” pianísticas yace su excepcional talento musical, además de adquirir una “fina faceta” bajo la dirección de Karl Leimer. En la historia del arte del piano, existe poca gente así, quien tardíamente iniciaron estudios profesionales (a los dieciséis años, en el caso de Giesecking), y, al mismo tiempo, quien tan rápidamente ganaron un reconocimiento internacional. Durante su infancia, Giesecking, la mayor parte del tiempo la dedicó a actividades no musicales, incluyendo caminatas en las montañas con su padre, para encontrar mariposas raras. Su pasión por la entomología se mantuvo posteriormente, incluso durante sus giras de conciertos él encontraba el tiempo para cazar mariposas. “En 1935 toqué en México, un país que me dejó amables recuerdos, aparte de que, por primera vez, me encontré con mariposas tropicales<sup>101</sup>. Hay algo profundamente simbólico en el hecho de que, además de la música (materia verdaderamente ilusiva), su alma fue atraída por estas criaturas frágiles. Giesecking quedó en la historia de la interpretación como el presagio de un nuevo estilo, que vino a sustituir a lo romántico: Ignacy Jan Paderewski, Moriz Rosenthal, Ignaz Friedman, Alfred Cortot, etcétera. El arte de estos y otros famosos artistas de la época se caracteriza por las declaraciones de libertad y espontaneidad, insubordinación rítmica, improvisación e imprevisibilidad de giros dramáticos de actos musicales, la refinada sofisticación y libre relación con el texto del autor. Estas características correspondían orgánicamente a la música que establecía la base de su repertorio, especialmente las obras de Chopin y Liszt. El estilo de Giesecking era diferente: el rigor, la precisión de la lectura de un texto musical, la claridad estructural y casta discreción; todo esto, por supuesto, no excluye la manifestación de una energía

---

<sup>101</sup> GIESEKING, Walter. *Como llegué a ser pianista*. La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009. Pág. 39.

audaz y lirismo conmovedor. En su artículo “Alabanza al Piano” en 1936, Giesecking escribe:

Los intérpretes no solamente desatienden auditivamente y permiten las libertades que destruyen la forma, sino que, incluso, las enseñan insistentemente [...] muy a menudo los pianistas no toman en cuenta que solamente el dominio total, hasta el más mínimo detalle del texto musical, permite producirlo artísticamente [...] de hecho, es sorprendente que durante tanto tiempo y con tanta dificultad, no desaparezca de las salas de concierto el sentimentalismo desenfrenado, el cual no se ajusta con la percepción moderna, y que, en general, es explicable solamente como una última manifestación decadente de lo ha degenerado, una vez tan increíblemente viva, la sensación romántica de la música<sup>102</sup>.

No fue accidental, que Giesecking desde que era joven, fuera fascinado por la música, que manifestaba esta “nueva percepción moderna”. En 1914, cuando era discípulo de Leimer, en el Conservatorio de Hannover, por primera vez interpretó en concierto obras de Debussy, que fueron vistas, para entonces, como extremadamente innovadoras. Más tarde, Giesecking, se convirtió en uno de los más destacados intérpretes de las obras de Debussy y Ravel y grabó todo su patrimonio pianístico. Un lugar privilegiado en los programas de conciertos de Giesecking ocupaba la música de los compositores contemporáneos: Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Hans Pfitzner, Karol Rathaus, Joseph Rosenstock, Max Trapp, Joseph Marx, Erwin Schulhoff, Mario Castelnuovo-Tedesco, Alfredo Casella, Cyril Scott, Emerson Whitehorn, Karol Szymanowski, Sergei Rachmaninov, Alexander Scriabin, etcétera.

...Joseph Rosenstock escribió “Concierto Sinfónico” para piano y orquesta, y yo fui invitado a estrenarlo en la Ópera Estatal de Dresden, el 8 de abril de 1921. Fue el primero de muchos conciertos para piano y orquesta que interpreté... En junio presenté en Hannover, “por primera vez en Alemania”, un difícil “Concierto Romántico para Piano” de Joseph Marx... El Concierto de Marx exige, en realidad, una cierta “acrobacia” de los dedos. En septiembre de 1921 presenté por primera vez un concierto en el extranjero. Mi primer concierto en Zürich fue organizado por la compañía de pianos “Jacqueline”. [...] De nuevo el programa consistió solamente de obras contemporáneas: Scott: *Suite No. 2 op. 75*. Debussy: *La Soirée dans Grenade, La Cathédrale engloutie, Masques, Pagodes, Poissons d’or*. [...] *Las Tardes de Música Nueva* continuaron el 13 de diciembre de 1921 con un concierto de violín con Erica Besserer, con el siguiente programa: Reger: *Sonata No. 4 Op. 72*; Szymanowski: *Mitos*; Debussy: *Sonata* [...] Durante 1921 trabajé duro y me hice muy conocido. Me presenté públicamente en los ciento treinta y siete conciertos [...] En agosto (1922), fui invitado a un festival en Salzburgo con motivo de la fundación de la Sociedad Internacional de Música Nueva. En este festival conocí a Paul Hindemith, quien [...] tuvo un éxito sensacional allí. Los programas del Festival fueron muy interesantes. Yo interpreté las obras de Ravel y Szymanowski con gran éxito [...] El 30 de noviembre, por primera vez toqué en el *Gewandhaus* de Leipzig bajo la dirección de Furtwängler; en el programa

---

<sup>102</sup> GIESEKING, Walter. *Alabanza al Piano*. La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009. Pág. 81-82.

estaba el *Concierto* de Marx. [...] Pronto (3 de diciembre) di un concierto de piano en Hannover, que incluía en el programa solamente obras de estreno: la música de Castelnuovo-Tedesco y, absolutamente loca, la *Suite "1922"* de Paul Hindemith. Días más tarde estaba tocando casi el mismo programa en Berlín, solamente que en lugar de las *Piezas para piano* Op. 19 de Schönberg, las cuales ya había tocado ahí, y la Novena Sonata de Scriabin, entró el ciclo completo *Gaspard de la nuit* de Ravel. Nuevamente se interpretó la *Suite* de Hindemith. De su "instrucción de uso" menciona lo siguiente: "considere el piano como una especie de un interesante instrumento de percusión y trátelo respectivamente". ¡"Respectivamente" quedaron escandalizados muchos de los oyentes! Pero que animada fue la vida artística en Alemania para entonces, especialmente en Berlín, en estos años, sin duda, el centro cultural de Europa<sup>103</sup>.

A menudo, Giesecking muestra una sorprendente intuición y penetración en la misma esencia de un ajeno estilo musical. Así, por ejemplo, todavía se percibe muy convincentemente su interpretación del Segundo Concierto de Rachmaninov. Las preferencias musicales de Giesecking, por supuesto, no se agotan con la música contemporánea; es un pianista con un vasto repertorio universal. Tal versatilidad estilística se convirtió en un signo de la época en los años de la posguerra, y era característica de los grandes pianistas de la siguiente generación: Gilels, Richter, Michelangeli, etcétera. Él interpretaba las obras de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Grieg, Liszt, entre otros. Rara vez Giesecking se dirigía a las creaciones de Chopin: él consideraba su música muy "manoseada". "Casi todos los programas de los pianistas incluyen una selección de obras de Chopin, a veces es un programa completo. Quisiera darle a la gente otras cosas, menos habituales"<sup>104</sup>, decía él en una de sus entrevistas. Especialmente, cabe destacar sus interpretaciones de Mozart: todo su patrimonio para piano solo y muchos de sus Conciertos son preservados en grabaciones. Interpretando a Mozart, Giesecking, prácticamente no utiliza el pedal derecho (lo que proviene de la suposición de que en aquellos días aún no se había inventado). En realidad los pianos en la época de Mozart fueron equipados con "palanca de rodilla", que sirvió como pedal. Pero, en lugar de un pedal real, el pianista utiliza muy ampliamente el llamado "pedal manual", la retención de los dedos en algunos sonidos de las figuraciones armónicas.

La vida de concertista no limitó las actividades de Giesecking. Él era autor de la transcripción de las canciones de Richard Strauss, una serie de obras de música de cámara: *Quinteto* para piano, oboe, clarinete, corno y fagot; *Sonatina* y *Variaciones* para flauta y piano, *Serenata* para cuarteto de cuerdas, *Sonatina de Concierto* para violonchelo y piano, *Piezas Infantiles*. También Giesecking se

---

<sup>103</sup> Íbidem 101. Págs 64-66.

<sup>104</sup> *La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking*. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009. Pág. 9.

dedicaba a publicaciones de prensa, sobre todo en el *Deutsche Tonkünstlerzeitung* (*Diario Alemán de la Música*) y en la revista *Muzikerzieher* (*Educador Musical*). Incluso, fue el coeditor de estas publicaciones. Aunque existen pocos artículos de Giesecking, son de gran interés, ya que definen con precisión los principios y enfoques hacia la música de varios compositores (Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Ravel); y en general, los problemas más importantes interpretativos y pedagógicos, como: producción de sonido (el toque), pedaleo, organización de estudios. Giesecking se dedicaba también a la pedagogía; antes de la guerra condujo clases magistrales junto con su maestro Karl Leimer, y desde 1947 ha enseñado piano en el Conservatorio Superior de Saarbrücken. Aunque Giesecking tenía una actitud muy escéptica hacia la edición de la música, dejó un ejemplar desempeño como editor de *Impromptus* y *Momentos Musicales* de Schubert. Cuando la Editorial Schott ofreció a Giesecking editar las obras para piano de Mozart, el pianista se negó, explicando a su manera humorística habitual: "...En mis conciertos yo siempre tenía miedo, de que alguna profesora de piano, Lischen Müller, se sentiría profundamente traicionada, cuando en el escenario usaría el tercer dedo en el lugar donde la partitura marca el segundo<sup>105</sup>".

Sobre Karl Leimer existe relativamente poca información, en su mayoría es de naturaleza "formal", de un "cuestionario". Después de completar con éxito sus estudios en el Conservatorio de Stuttgart (1878-1882), se fue a Königsberg, donde obtuvo el puesto de Profesor en el recién fundado conservatorio local. Un año más tarde, él ya encabezaba a ésta Institución; su cargo de director duró catorce años. En Königsberg, Leimer también actuó como pianista concertista: a partir de 1886 presenta cuatro conciertos anuales. Por lo general, Leimer toca como solista, pero también en dúo con el famoso discípulo de Liszt, originario de Königsberg, Alfred Reisenauer. En octubre de 1897, por iniciativa de Leimer junto con sus dos colegas, en Hannover se fundó una escuela privada de música, que en 1912 recibió el status de Conservatorio Municipal. Las actividades de la Institución resultaron un éxito: este hecho justifica un rápido aumento de cantidad de estudiantes, mudanzas frecuentes a los locales más espaciosos, apertura de sucursales adicionales de la ciudad. Al igual que muchos conservatorios de esos años, el Conservatorio de Hannover constaba de dos partes, llamadas "escuela artística" y "amateur" (Künstler – und Dilettantenschule); similares estructuras tenían los Conservatorios de Moscú y San Petersburgo. Es aquí donde el destino llevó a Giesecking con Leimer, quien se convirtió en su discípulo. Después que en 1934 Leimer dejó el puesto de Director del Conservatorio, frecuentemente ofrecía clases magistrales en colaboración con Giesecking, en varias ciudades de Alemania y Austria. El método de Leimer, formulado detalladamente en el libro *La*

---

<sup>105</sup> LAAFF, Ernst (1903-1987). *Walter Giesecking zum Gedächtnis*. Weisbaden. Alemania. 1956. Pág. 15.

*moderna ejecución pianística*, que recibió una amplia cobertura en los artículos de Giesecking, puede ser reducido a unas pocas disposiciones básicas:

-El estudio de la música para piano, memorización y ejecución, requiere la máxima concentración de atención, un intenso trabajo mental, incluso sin la necesidad del instrumento.

-La formación de habilidades motrices pianísticas requiere de una posición natural de las manos y el cuerpo, relajación muscular consciente, tranquilidad y frugalidad en sus movimientos, estricto control auditivo.

-La interpretación musical presupone la exactitud al límite y fidelidad al texto de la obra y confianza en la intuición.

En su artículo *La intuición y "fidelidad a la obra" como bases de la interpretación*, publicado en 1942, Giesecking dice:

Una interpretación sensata, artísticamente justificada, y por lo tanto, verdadera, está inextricablemente vinculada con el concepto de "lealtad a la obra". En cada significativa obra de arte el creador pone un determinado contenido, el cual, el intérprete es predestinado para resucitar y revelar. Los sentimientos personales o un estado de ánimo instantáneo no deben ser decisivos en la recreación de la obra, sino su expresividad, arropada por el compositor en una forma artística; el contenido, que debe provocar en el intérprete tan intensa "empatía", que su voluntad se fusionará con la voluntad del compositor. Esta completa identidad conduce a una interpretación, la que considero ideal. Voy a tratar de analizar y describir el método de trabajo, que me ayuda a lograr la meta; quiero hacer hincapié, en que voy a centrarme en los resultados de la experiencia práctica, y no en los razonamientos abstracto-teóricos. El hecho, de que toda actividad artística surge de un deseo de llevar una aguda percepción de la vida en imágenes sensoriales, es notorio. Este deseo, inherente a cada persona, con susceptibilidad artística, en cierta medida es causada por la lectura de la música, o por la emergente representación auditiva de una frase musical, o el sonido de los primeros tonos de la frase. Luego, todo el poder de concentración, debe ser dirigido, entonces, a que la frase correspondiente sea producida bella y fielmente, y por lo tanto, tan verdadera e intensivamente, como sea posible; es necesario excitar la voluntad de direccionar el flujo de sentimientos, hacia los sentidos contenidos en la obra. Recurriendo a una primitiva comparación, se podría asemejar el flujo de sentimientos surgido, con la radio, sintonizado a una longitud de onda específica [...] Los pianistas que tienen el don de percibir libremente la música, pueden reproducir a primera vista las composiciones no muy complejas sin deficiencias significativas. Sé que estas ejecuciones a primera vista a menudo causan un gran asombro; pero se requiere el mismo proceso espiritual interno, que subyace a la interpretación, solamente que es demasiado condensado en el tiempo. Esta velocidad e intensidad del trabajo mental puede extenderse a tal grado, que los detalles del proceso sean no registrados por la consciencia y memoria del artista. La percepción visual de la notación musical se traduce automáticamente en la acción técnica-ejecutiva; las manos y dedos, en este estado de concentración al límite, trabajan sorprendentemente confiados y, a menudo, sin ningún freno. El estado descrito aquí, en cierto sentido, es excepcional en la práctica cotidiana; sin embargo, yo lo veo como una prueba de posibilidad de comprensión intuitiva de la notación

musical, lo que es muy importante desde un punto de vista psicológico. La composición musical lleva en su interior determinadas fuerzas estimulantes, contenidas ocultamente en la notación; discernirlas y reproducirlas es el problema fundamental de todo arte interpretativo. Esta fuerza creativa interior se exterioriza, naturalmente, en la medida en que el artista domina su “aparato” pianístico: solamente de la destreza de los dedos, adquirida únicamente por medio de los ejercicios superficiales, mecánicos, indiferentes, no se espera mucho [...] La técnica no debe basarse solamente en la memoria mecánica de la musculatura de los dedos, formada por las numerosas repeticiones; al contrario, toda la práctica debe ser asimilada mentalmente de manera clara y consciente, que toda la ejecución se realice bajo el control y dirección mental [...] Un control cuidadoso sobre el proceso de ejecución puede ayudar a superar todos los obstáculos que el pianista mismo crea con una orientación mental incorrecta, indiferencia emocional [...] Solamente una tensión máxima de toda fuerza intelectual y emocional, así como la desconexión absoluta de pensamientos no relacionados con la obra interpretada, es capaz de crear un alto grado de agudeza perceptiva, al cual debe aspirar el artista, si quiere causar en el oyente una fuerte impresión [...] La intensa nitidez de la empatía de penetración en la música ayuda, en gran medida, a identificar con precisión, la forma de la obra y, por lo tanto, debería ser inherente a cualquier interpretación: si se trata de una forma estricta de la música clásica o libres construcciones románticas. Actualizándose continuamente, buscando e intentando, el intérprete debe de lograr conciliar las aspiraciones y medios expresivos individuales con los del compositor; encontrar para cada uno de los grandes maestros, un propio estilo interpretativo, apropiado para el espíritu de la obra [...] Siempre he buscado la mayor precisión posible e inspiración para transmitir cada creación musical, en su versatilidad y flexibilidad, el intérprete debe ser guiado por un inmutable y vinculante principio de “lealtad a la obra”. El arte de la reproducción consiste no solamente en cubrir todos los rasgos estilísticos de la música interpretada, sino también en la capacidad de sintetizar, de forma única, lo objetivo y subjetivo, lo intelectual y sensual, comprender la forma y los medios expresivos; todo esto para una transmisión adecuada de la obra. Quien en el estado de total concentración puso el reto de resucitar una gran obra de arte, quien sea capaz de estar bajo los fluidos exhalados por esa obra; y por último, quien tuvo la fortuna de conocer los beneficios de la intuición espiritual, que domina la mente y el sentimiento, los dirige y gestiona, éste artista, en sus momentos de inspiración, se acerca a lo máximo a la meta, que en un principio he descrito como la ideal: la fusión más completa de las aspiraciones creativas del compositor y, su humilde servidor, el intérprete<sup>106</sup>.

En el libro “La moderna ejecución pianística” Leimer escribe:

... los músicos más importantes y apreciados observan siempre la mayor corrección en sus interpretaciones, y rechazan de plano toda arbitrariedad que atente contra las intenciones del compositor. La más absoluta corrección en la interpretación es la única base sobre la que puede estructurarse un trabajo interpretativo de importancia. Se prestaría a confusión y haría poco clara la estructura musical, que el compositor tratara de indicar por escrito todas las modificaciones que están latentes en sus intenciones. Existen, empero, para tales modificaciones leyes de ritmo y de estilo, como también de forma, que es necesario conocer y “sentir” [...] Cuando la reflexión y la lógica nos han indicado qué notas deben ser

---

<sup>106</sup> GIESEKING, Walter. *La intuición y “fidelidad a la obra” como bases de la interpretación*// La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009. Págs 87-91.

acentuadas, donde viene a punto un crescendo, un decrescendo, un ritardando o un acelerando, y cuando esa concepción es puesta en práctica con toda precisión, veremos que el sentimiento recibe una influencia considerable de todo ello, que aprendemos a sentir con más calor... muchos sostienen que en la música debe privar el sentimiento y no el intelecto. Yo, en cambio, soy de opinión de que la verdadera interpretación convincente sólo se alcanza con el concurso de ambos... La interpretación depende del acertado tipo de toque que se emplee... Para encontrar en cada caso el toque más apropiado, es decir, aquel que permite realizar la interpretación con la mayor facilidad, justeza y buen gusto, es ciertamente necesario que el maestro sea o haya sido un buen pianista, y que él en persona haya ensayado las ventajas de los distintos tipos de toque y los domine. En algunos casos muchos pasajes aparentemente muy difíciles y casi inejecutables, son fáciles de tocar si se reflexiona sobre el tipo de toque apropiado [...] para la interpretación correcta de un pasaje es necesario primero establecer la extensión de la idea musical y su punto culminante; luego se requiere dominarla técnicamente a fin de que el ejecutante esté capacitado para reproducir sin trabas lo que siente [...] el sutil trabajo de perfeccionamiento de todas las partes de una obra es lo que proporciona las mayores ventajas y el mayor provecho, y asegura a la vez los mejores progresos [...] El trabajo mental que yo exijo significa naturalmente un gran esfuerzo y goza de muy pocas simpatías entre los perezosos mentales. Pero es la única manera de alcanzar buenos y hasta asombrosos resultados [...] También el logro de una buena técnica se realiza mediante el trabajo mental. Cuando este trabajo se intensifica con una gran concentración, los éxitos en la técnica llegan rápidamente, y se alcanzan a veces verdaderos milagros. Empero, es casi lo corriente que se recurra muy poco a la cabeza. Como consecuencia de ello, son indispensables largos años y ejercicios diarios durante muchas horas para adquirir una técnica hasta cierto punto aprovechable [...] Las mayores sutilezas de interpretación se obtienen con diferencias de la intensidad sonora en las notas de un acorde atacado con una sola mano. El adiestramiento en este aspecto es muy difícil y exige máxima aplicación y la mayor concentración, pero es también una de las tareas más interesantes. Es sumamente dificultoso tocar en forma cantante una melodía acompañada por notas de acordes de la misma mano. Fuera de que es necesario en algunos casos dar a la nota de la melodía dos o tres grados más de fuerza que a las acompañantes, cada una debe ser diferenciada considerablemente con respecto a las otras (la siguiente y la precedente) - según lo exija la "interpretación cantante"- . Así pues, las notas del acorde deben en ciertos casos, casi borrarse, pero por otra parte ninguna debe dejar de oírse ni salirse del marco de las otras, a fin de que se mantenga clara la típica "resonancia de acorde" como "fondo" y se destaquen las notas de la melodía como puntos luminosos. Es obvio que para una ejecución semejante se requiere una técnica en extremo depurada y un dominio de los dedos que sólo pueden alcanzarse con un entrenamiento acabado del oído [...] debería ser algo sobre entendido para todo pianista, la obligación de editar en la interpretación todo lo inútil, es decir, todo lo que no esté en las intenciones del compositor, y poner toda su atención únicamente en despertar a la vida sonora la belleza de una obra de arte por medio de una ejecución tan acabada como sea posible y de auténtico estilo. Quien con más facilidad y rapidez logrará esto será aquél que mediante una aguda concentración haya adiestrado su oído para percibir los sutilísimos matices de la interpretación y de la ejecución, y por medio de ese paulatino y siempre más intensivo "internarse auditivamente" en una composición, la comprenda cada vez mejor hasta que experimente por fin en su

sensibilidad su contenido expresivo en todos sus detalles, y quede capacitado para interpretar acabadamente una obra de arte<sup>107</sup>.

Uno de los objetos de estudio más importantes para el pianista es el complejo de movimientos que se involucran en la producción del sonido (*Anschlag, toque, toucher, touch*), el estilo táctil del pianista. En el artículo *La problemática moderna del sonido pianístico* (1931), Giesecking la caracteriza en la siguiente manera: lograr un tono pianístico hermoso, el dominio de la más amplia escala dinámica (de *pppp* a *fff*), así como el uso seguro y consciente de distintos tipos de *legato* y *staccato*.

Cómo surge el bello sonido pianístico es imposible explicar plenamente. Cuando se da la oportunidad de escuchar a varios pianistas destacados, que tocan en el mismo instrumento, en la misma habitación, es muy interesante comparar los resultados, causados por el contacto, más o menos fuerte o inesperado de un martinete y cuerda. Es digno de atención, el hecho de que los pianistas poco avanzados técnicamente, por ejemplo los aficionados, a menudo extraen un sonido excepcionalmente hermoso, mientras que algunos virtuosos, quienes tienen técnica asombrosa, tocan con un sonido duro y poco atractivo. Por eso, me resulta que no es necesario buscar la causa de la belleza de tono en mantener los dedos y las manos de alguna manera especial; estoy convencido de que la única manera de aprender a tocar con un bello sonido es el entrenamiento sistemático del oído. El continuo control sonoro y autocrítica deben de llevar a tal “sensibilidad de nervios” de un intérprete, que cualquier golpe duro y áspero causaría protesta interna [...] Con pleno dominio de este método, al momento de solamente pensar el sonido producido, los dedos realizan el matiz necesario: incluso, las graduaciones sutiles de la producción del sonido pueden ser realizados inconscientemente, en el sentido de que, el aparato pianístico responde casi automáticamente a la representación mental [...] Estoy convencido de que un grado de tal certeza no se produce por medio de muchas horas de ejercicios de los dedos (lo que considero perjudicial para la salud), sino se alcanza con la educación del oído, convirtiéndolo en un dispositivo de control que detecta hasta la más mínima irregularidad o desviación de la sonoridad deseada. El oído es el órgano más importante durante un proceso musical; y la cabeza, no los dedos, permite garantizar el perfeccionamiento de la técnica [...] el hecho que Debussy, en contra de la escuela dominante, creo su propio estilo de la técnica pianística, demuestra con toda claridad y precisión, que el virtuosismo, en el más alto sentido de la palabra, es un fenómeno de orden espiritual. Así que, la cultura de la producción del sonido, sin la cual el pianista moderno no puede realizarse, se adquiere a través un trabajo espiritual, una concentración, y no por medio de un largo e inútil entrenamiento mecánico<sup>108</sup>.

El uso correcto del pedal Giesecking lo relaciona directamente con el oído entrenado y la producción del sonido pianístico. En el año 1963 se publicó su

---

<sup>107</sup> LEIMER, Karl. *La moderna ejecución pianística según Leimer-Giesecking*. Ricordi. Buenos Aires. 1950. Págs. 35-39, 43, 45. (Traducción del alemán de Roberto J. Carman).

<sup>108</sup> GIESEKING, Walter. *La problemática moderna del sonido pianístico// La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking*. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009. Págs 83-85.

artículo “acerca del pedal”, donde él comparte ideas que han surgido como resultado de su experiencia interpretativa.

... al igual que la correcta técnica pianística manual se logra con la mente y no con los dedos, el uso del pedal no depende de las piernas sino del oído [...] un pianista debe de dominar la automatización controlada: lo que se percibe auditivamente se traduce directamente en el movimiento del pie, de modo que el uso correcto del pedal se convierte en una reacción instantánea sobre un discurso sonoro y, por lo tanto, es simplemente el resultado del autocontrol pianístico y del oído entrenado [...] lograr un pedaleo perfecto es posible solamente mediante una adaptación instantánea a la correspondiente situación musical. Cuando hablo sobre una situación musical, me refiero al sonido durante la representación de una obra dada, la cual nunca podrá repetirse, siendo un fenómeno único. Las diferencias en la naturaleza y la firmeza de la sonoridad de los instrumentos, que toca un pianista, así como los cambios inesperados de las intenciones escénicas-interpretativas, requieren constantemente modificaciones en el pedaleo; al oído inexperto ellos pueden parecer insignificantes, pero en realidad se perciben auditivamente, y el pianista, quien aspira a una mayor perfección, debe considerarlas [...] solamente en ciertos lugares, en los que se desea lograr efectos especiales (en algunas obras modernas, los trucos son verdaderamente necesarios para lograr una interpretación excepcionalmente fina, y en estos casos la técnica de las manos y pies, debe de mejor manera completarse entre sí), el pianista tendrá que pensar: ¿Cómo exactamente voy a utilizar el pedal aquí?<sup>109</sup>.

En este artículo, Giesecking expone sus pensamientos acerca del uso del pedal en un orden cronológico: desde las formas más simples y escasas del pedaleo (Bach, Scarlatti, Mozart), hasta Beethoven, Schubert, románticos e impresionistas.

... al hablar de detallados matices y entonación nos acercamos a los problemas que surgen en la interpretación de la música moderna, especialmente en la llamada “música impresionista”. La fina gradación de los sonidos se requiere no solamente en la ejecución de la melodía; por la fuerza del toque deben diferenciarse también los sonidos de acordes producidos simultáneamente [...] Para algunos pianistas, inicialmente, esto puede parecer una tarea de enormes proporciones, producir conscientemente los sonidos de un acorde con diferente dinámica. Ciertamente es difícil; pero alcanzar la tal y absolutamente necesaria perfección en la producción del sonido, se puede por medio de una completa relajación de la mano, un constante y cuidadoso contacto de los dedos con las teclas y un enfoque concentrado en las notas que se desea destacar [...] El lector, tal vez, se preguntará: ¿Por qué ir a las complejidades de la producción del sonido, cuando la atención debería de centrarse en el pedal? El quid de la cuestión es que en la música moderna no se puede separar el asunto del pedaleo del arte de la producción del sonido. El uso del pedal demasiado demorado sin matices sonoros, se convierte en una mezcla de sonidos sin sentido, que no tiene nada en común con la música impresionista [...] El pedal prolongado de este tipo, en primer lugar, requiere que los dedos se sumerjan en las teclas con fuerza necesaria, porque un solo sonido muy remarcado puede arruinar el encanto

---

<sup>109</sup> GIESEKING, Walter. *Sobre el pedal*// La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009. Págs 91-92.

sonoro de toda la frase. Usando el pedal, el pianista, tal vez, puede centrarse en los bajos, que deberían ser lánguidos y suficientemente resonantes; de lo contrario, las disonancias superpuestas sobre ellos dejan de sonar como armónicos distantes y se convierten en figuras aisladas<sup>110</sup>.

## Resumen

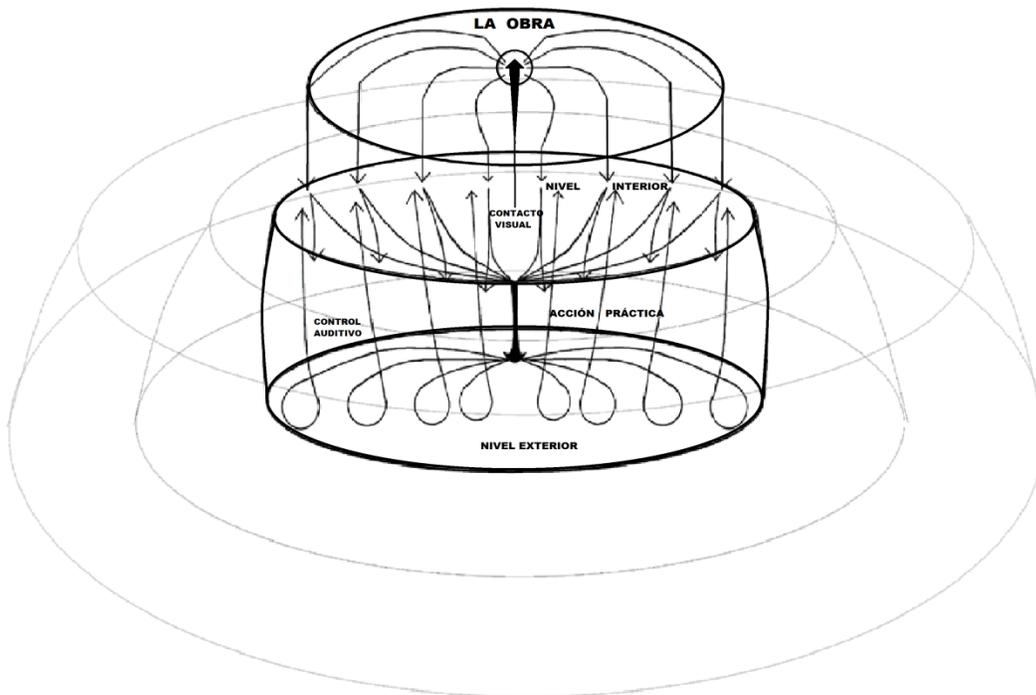
Giesecking determina la interpretación como un proceso espiritual interno, una aguda percepción de la vida en imágenes sensoriales. Incluso, él plantea una posibilidad de comprensión intuitiva de la notación musical, dejando desarrollar este tema a los psicólogos. La obra artística musical lleva en su interior determinantes fuerzas estimulantes, contenidos en forma oculta en la notación: descubrirlas y reproducirlas es el problema fundamental del arte interpretativo. La única manera de alcanzar buenos resultados es el constante trabajo mental en todos los niveles del proceso interpretativo. Giesecking proclama la exactitud y "lealtad" al texto al límite; según él, solamente el dominio total, hasta el mínimo detalle del texto musical permite producirlo artísticamente. El creador pone un determinado contenido a su obra y el intérprete lo revela: en esta "lealtad" Giesecking encuentra el punto de valoración y justificación de una ejecución artística. Él exige la intención máxima de las fuerzas intelectuales y emocionales para lograr una agudeza perceptiva en el estudio del texto musical. Destacando el origen práctico de sus conclusiones sobre el arte interpretativo, Giesecking, a menudo, lo nombra como el arte de reproducción, que consiste en cubrir todos los rasgos estilísticos de una obra musical, la capacidad de sintetizar lo objetivo y subjetivo, lo intelectual y sensual, así como comprender su forma en los medios expresivos. Para una transmisión adecuada, todo el conocimiento se pone en práctica donde el sentimiento recibe una influencia considerable interactuando con el intelecto. Giesecking da especial importancia a la intuición espiritual que domina la mente y el sentimiento, los dirige y gestiona en un proceso de constante actualización y búsqueda, para lograr y conciliar las aspiraciones y medios expresivos individuales con los del compositor. Esta fuerza creativa interior se exterioriza en el proceso de ejecución. El aparato pianístico responde casi automáticamente a la representación mental: una idea musical establecida se domina técnicamente. El logro de una buena técnica se realiza a través del trabajo mental. El virtuosismo para Giesecking es un fenómeno de orden espiritual. El oído, Giesecking lo nombra como el órgano más importante durante el proceso interpretativo; es un dispositivo de control, que detecta la más mínima irregularidad o desviación de la sonoridad deseada. El contenido expresivo de la obra en todos sus detalles debe de ser experimentado por la sensibilidad personal del intérprete.

---

<sup>110</sup> Íbidem 109. Págs. 94-95.

La cultura de la producción del sonido se adquiere, según Giesecking, a través de un trabajo espiritual. El uso correcto del pedal está unido a la producción del sonido, y se convierte en una reacción instantánea a la correspondiente situación musical. Una situación musical, para Giesecking, es el sonido durante la representación de una obra dada, la cual nunca podría repetirse, siendo un fenómeno único. Como podemos ver, todos los componentes del proceso interpretativo están unidos y subordinados a una idea basada en el conocimiento profundo de la información que porta el texto musical, y que es procesada intelectual y sentimentalmente, y experimentada técnicamente.

## Explicación gráfica



## 6. Bibliografía principal

ASAFIEV, Boris. La forma musical como un proceso. Segunda edición. Muzyka. Leningrado. 1971.

ВОЛЬФ КОНРАД. Уроки Шнабеля. Москва:Классика- XXI . 2006 [Wolff Conrad. Las lecciones de Schnabel. Moscú: Clásica-XXI. 2006]

GIESEKING, Walter. *Como llegué a ser pianista* .La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009.

GIESEKING, Walter. *Alabanza al Piano*. La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009.

GIESEKING, Walter. *La intuición y “fidelidad a la obra” como bases de la interpretación*// La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009.

GIESEKING, Walter. *La problemática moderna del sonido pianístico*// La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009.

GIESEKING, Walter. *Sobre el pedal*// La enseñanza pianística según Leimer-Giesecking. Recopilación y traducción de S. V. Grojotov. Klassika XXI. Moscú. 2009.

ГОЛУБОВСКАЯ Н.И. Искусство исполнителя. Санкт-Петербург:Композитор. 2007. [GOLUBOVSKAYA, Nadezhda. El arte de la interpretación. Ed. Kompositor. San Petersburgo. 2007)

GOLDENWEISER, Alexander Borisevich. *Acerca de la redacción//Los pianistas cuentan*. Compilación de M. Sokolov. Ed. Sovetsky Kompositor. Moscú. 1988.

GOLUBOVSKAYA, N. *Acerca de la Interpretación Musical*. Recop. E. Bronfin. Ed Kompositor. Leningrado. 1985.

KORYKHALOVA, Natalia Platonova. *La grabación y Problemática de la Interpretación Musical*// Interpretación Musical. Compilación de G. Edelman. Ed. Muzyka. Moscú. 1973. Vol. 8.

KORYJALOVA, N. *En el segundo piano*. Ed. Kompositor. San Petersburgo. 2006.

KОРЫХАЛОВА Н.П. Музыкально-исполнительские термины. Санкт-Петербург: Композитор. 2007 [KORYHALOVA, N.P. Términos musicales interpretativos. Ed. Kompositor. San Petersburgo. 2007]

LEBEDEV, Igor. *Cuestiones sobre el Desarrollo Técnico-Pianístico. Recomendaciones metodológicas// El arte del Piano en la transición de los siglos XX y XXI.* San Petersburgo. 2004.

LEIMER, Karl. *La moderna ejecución pianística según Leimer-Giesecking.* Ricordi. Buenos Aires. 1950.

NEUHAUS, Heinrich. *El Arte del Piano.* Ed. Real Musical. Madrid. Segunda edición. 2002.

NEUHAUS, Heinrich. *El Arte de la Interpretación Pianística.* Ed. Deka – Bc. Museo Estatal Central de Cultura Musical “Glinka”. Moscú. 2007.

NIELSEN, Vladimir. *Vladimir Nielsen: Artista y Pedagogo.* Ed. Kult Inform Press. San Petersburgo. 2004.

SAVSHINSKY, Samario I. *El Pianista y su Trabajo.* Sovetsky Kompositor. Leningrado. 1961.

SAVSHINSKY, Samario I. *Régimen e Higiene del Trabajo Pianístico.* Sovetsky Kompositor. Leningrado. 1963.

SAVSHINSKY, Samario I. *El Trabajo del Pianista sobre la Técnica.* Muzika. Leningrado. 1968.

SAVSHINSKY, Samario Ilich. *Trabajo del pianista sobre una obra musical.* Ed. Klassika-XXI. Moscú. 2004.

SCHNABEL, Artur. *Mi vida y la Música.* Ed. Klassika XXI. Moscú. 2002.

WOLFF, Konrad. *The Teaching of Artur Schnabel.* Traducción al ruso por V. Bronguleev. Moscú. Klassika XXI. 2006

## Bibliografía complementaria

ALEXEEV, A. *Historia de la pedagogía pianística: método para tocar instrumentos de teclado (del Renacimiento hasta mitad del siglo XIX)*. Kiev. 1974.

ALTENMÜLLER Eckart, WIESENDANGER Mario, KESSELRING Jürg. *Music, motor control and the Brain*. Oxford, University Press. 2006.

АРАНОВСКИЙ М.Г. Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Москва: Книжный дом "Либроком". 2009 [ARANOVSKY, M. G. *Música, como forma de la actividad intelectual*. Nauchnaya Kniga. Moscú. 2009]

BEYLINA, Stella. *Principios y métodos de enseñanza: de una "partitura de imágenes" hacia una "síntesis artística"//Las clases de Razumovskaya*. Moscú. Ed. Klassika-XXI, 2007.

BOISSIER, A. *Las lecciones de Liszt*. Traducción del francés, prefacio y comentarios de Natalia Koryhalova, segunda edición. San Petersburgo. 2002

BRAUDO, Isaya. *Articulación*. Leningrado. 1961.

BREITHAUPT, Rudolf Maria. *Die Natürliche Klaviertechnik, 1905. Die Grundlagen der Klaviertechnik, 1909*.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la Técnica Pianística*. Alianza editorial. Madrid. 2001.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press. 1999

CORTÓT, Alfred. *Sobre el arte del piano*. Compilación, traducción, redacción y comentarios de E. K. Adzhemova. Ed. Klassika-XXI. Moscú. 2005.

DEVUTSKY, V. *Las especificidades del fraseo musical*. Moscú, 1987.

DICHLER, Josef. *Verstand un Gefühl: Intellektuelle und emotionelle Musik. Wesen und Grenzen ihrer Interpretation auf dem Klavier*. Wien; München, 1965.

FEINBERG, Samuil. *El pianismo como arte*. Segunda edición, Moscú, 1968.

FISHMAN, Nathan. *L. v. Beethoven, acerca de la interpretación y pedagogía en el fortepiano//Aspectos de la pedagogía pianística*. Moscú. 1963. Vol. 1.

GAVILÁN, Enrique. *OTRA HISTORIA DEL TIEMPO. La Música y la Redención del Pasado*. Ediciones AKAL Música. S. A. Madrid, España. 2008.

ГОФМАН Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва: Классика-XXI. 2007. [HOFFMANN, I. Interpretación Pianística. Respuesta a las preguntas sobre la interpretación pianística. Ed. Clásica XXI. Moscú. 2007]

GURENKO, Evgeny Georgievich. *La problemática de la interpretación artística (análisis filosófico)*. Ed. Nauka. Novosibirsk. 1982.

GURENKO, Evgeny Georgievich. *El arte interpretativo: los problemas metodológicos*. Manual para la educación superior musical. Ed. Conservatorio Estatal Glinka de Novosibirsk. Novosibirsk. 1985

KHOLOPOVA, V. N. *El campo de lo inconsciente en la percepción del contenido musical*. Ed. Prest. Moscú. 2002.

KLIMOVITSKY, A. I. *Acerca del proceso creativo de Beethoven*. Muzyka. Leningrado. 1979.

KOGAN, G. *Cuestiones del Pianismo*. Moscú. 1968

LEONIDOV, R. L. *Análisis sistémico del proceso interpretativo// Cuestiones de la Interpretación y Pedagogía Musical: colección de trabajos científicos*. Ed. Conservatorio Estatal de Astrakhan. 1992.

MALINKOVSKAYA, Augusta Victorovna. *EL Arte de la Entonación Pianística*.

NIKOLAEV, V. A. *Chopin pedagogo*. Ed. Muzyka. Moscú. 1980.

PANKEVICH, G. I. *Problemática Metodológica de la Investigación del Proceso Artístico*. Ed. Universidad Estatal de Saratov. 1985.

PERELMAN, Nathan. *En clase de piano: breves razonamientos*. Tercera edición. Moscú, 2000.

RINK, John. *Análisis y/o Interpretación*, del libro *La interpretación musical*. Alianza Editorial. Madrid. 2006

SCHÖNBERG, Harold. *Los Grandes Pianistas*. Ed. Agraf. Moscú. 2002

## **7. Acervo Cinematográfico/ Videográfico**

**JS Bach Invenzioni a due e tre voci. Glenn Gould.wmv**

**el clave bien temperado- glen gould**

**Richter Bach The Well-Tempered Clavier Book BWV 846 - 893.wmv & bonus**

**Bach English Suites Andrés Schiff**

**J.S. Bach - Suites Francesas BWV 812-817 HQ (Andrei Gavrilov) 1ª parte**

**Mozart - Piano Sonatas - Classical Music (COMPLETE)**

**Mozart,Conciertos para piano**

**COMPLETE HAYDN PIANO SONATA**

**Sviatoslav Richter: Haydn Piano Concerto in D 1st mvt. 1983**

**J.S. Bach Concertos for Piano and Orchestra n.1-3 (Glenn Gould)**

**Beethoven - Complete Piano Sonatas by A. Schnabel**

**Beethoven - Complete Piano Concertos (Artur Schnabel)**

**Gilels plays 20 Grieg Lyric Pieces - (II)**

**ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI - CLAUDE DEBUSSY - CHILDREN'S CORNER**

**Albéniz, España - Seis hojas de álbum, Op.165. Barenboim, piano**

**Mendelssohn (48 romanzas sin palabras)**

**Heinrich Neuhaus plays Prokofiev "Visions fugitives" Op. 22**

**Pletnev plays Tchaikovsky The Seasons**

**GEORGE GERSHWIN.- Tres preludios para piano**

**LAZAR BERMAN plays SHOSTAKOVICH 10 Préludes from Op.34 (1978)**

**Vladimir Sofronitsky plays Scriabin 20 Preludes from 24 Preludes Op. 11**

**Rachmaninoff Plays Rachmaninoff - Morceaux de fantaisie, Op. 3**