

Gestos Musicales en la Transición del Clavecín al Pianoforte (1770-1820)

Eduardo Sato Besoain

Universidad de Chile

albertobesoain@hotmail.com

Resumen

Este documento examina la evolución de diversos “gestos musicales” durante la transición del clavecín al pianoforte, enfocándose en el período 1770-1820. El trabajo se basa en fuentes históricas y en mi propia experiencia como pianista. La primera parte está dedicada a los *gestos efectivos* (asociados al instrumento y su toque) y la segunda a los *gestos de acompañamiento* (asociados a la performance). Como conclusión propongo que tanto el paso del clavecín al pianoforte como el paso de un escenario privado a uno público generaron en conjunto un mayor despliegue de los gestos musicales *efectivos* y *de acompañamiento* tratados aquí.

Palabras clave: Clavecín, piano, técnica, escena, gestos musicales.

Abstract

This document examines the evolution of various “musical gestures” during the transition from harpsichord to pianoforte, focusing on the period 1770-1820. The work is based on historical sources and on my own experience as a pianist. The first part studies *effective gestures* (associated to the instrument and its touch), and the second one *accompaniment gestures* (associated to the performance). As a conclusion, I propose that the transition from harpsichord to piano, as well as the transition from a private to a public stage generated a more extensive display of the *effective* and *accompaniment* musical gestures discussed in this work.

Keywords: Harpsichord, piano, technique, scene, musical gestures.

Introducción

En este escrito pretendo abordar, a grandes rasgos y desde una perspectiva que mezcla elementos históricos y técnicos, la transición del clavecín al pianoforte (acaecida entre 1770 y 1820) y el establecimiento de una nueva técnica y escenificación desde el punto de vista de los gestos musicales asociados a la interpretación. En otras palabras, “aquellos que añaden un parámetro extra musical a la percepción de la música, creando una experiencia multi-modal que pone en juego a más de un sentido” (Thompson 2007, 7). Dichos gestos evolucionaron desde un punto de vista técnico, asociado a los *gestos efectivos* (es decir, aquellos que hacen posible el sonido) y desde el punto de vista de una gestualidad “exterior”, asociada a los gestos *de acompañamiento* (es decir, aquellos gestos subordinados a los gestos efectivos) que, en palabras de Wanderley, “son los responsables de conducir la expresión musical a un campo visual” (Wanderley en Thompson 2007, 9). Del mismo modo como ocurrió con el paso de un instrumento a otro, el paso de un escenario “de salón” a un escenario “de concierto” motivó un cambio sustancial en lo relativo a estos gestos asociados a una dimensión escénica.

Esta clasificación gestual está tomada del artículo de Marc Thompson “Expressive Gestures in Piano Performance” (2007). El autor divide los gestos musicales asociados a la interpretación en tres categorías básicas, añadiendo a las dos ya citadas los llamados *Gestos Figurativos*, es decir “aquellos gestos sónicos percibidos por la audiencia por medio del sonido producido y que no tienen directa correspondencia con el movimiento físico” (Thompson 2007, 8)¹. Otros autores, como Rubén López Cano (2012, véase también López Cano 2009), han propuesto una categorización más detallada de los gestos musicales asociados a la interpretación, que para el presente trabajo será tomada como una subcategoría de la clasificación propuesta por Thompson. De ese modo, dentro de los *Gestos Efectivos* podemos encontrar tres tipos:

- Impulsivos o Balísticos (alcance de notas distantes).
- Sostenidos (gestos reiterativos y acotados a una zona del instrumento).
- Iterativos (movimientos rápidos que se fusionan en un solo gesto).

Dentro de los gestos “no efectivos”, López Cano propone una subclasificación que contiene a su vez muchas acciones vinculadas a los *gestos de acompañamiento*, los cuales –como expliqué anteriormente– dotan a la ejecución de un significado visual². Estas categorizaciones propuestas por López Cano contribuyen a hacer más rico el estudio del tema y por ello serán consideradas, al igual que en el caso de los *gestos efectivos*, como subcategorías de los *gestos de acompañamiento*. En esta subclasificación de los *gestos de acompañamiento* podemos mencionar los siguientes:

- Gestos o movimientos figurativos (gestos emotivos asociados a la interpretación).
- Gestos estéticos (que dotan a la performance de un espíritu peculiar).
- Gestos adaptativos (gestos para controlar la ansiedad previa a tocar).
- Gestos de exhibición (gestos asociados a la performance).

1. Para efectos del presente trabajo me he basado en las dos primeras categorías propuestas por Thompson, *gestos efectivos* y *gestos de acompañamiento* (Wanderley propuso para ello el sinónimo de *gestos instrumentales* y *gestos auxiliares*), que de modo general abarcan una serie de acciones corporales asociadas a la ejecución.

2. En ciertos puntos, la clasificación de López Cano parece contradecir la clasificación de Thompson y su análoga de Wanderley, sobre todo en lo que respecta a los gestos de acompañamiento, que, según López Cano, contribuyen a facilitar el sonido, mientras que tanto para Wanderley como para Thompson, “no están involucrados en la producción de sonido” (Thompson 2007, 9).

Como una forma de clarificar el asunto en cuestión, recurriré a algunos ejemplos tomados de obras de Muzio Clementi (1752-1832), W. A. Mozart (1756-1791) y L. V. Beethoven (1770-1827) que, dentro del marco temporal citado, de un modo u otro ejemplifican la evolución técnica ocurrida como consecuencia del paso de un modo de tocar, propio del clavecín, hacia una nueva forma de ejecución, propia del pianoforte. Del mismo modo, he estimado pertinente incluir algunas apreciaciones personales que, a partir de mi propia experiencia como pianista, dan cuenta de los temas tratados en este documento.

Los gestos efectivos del “antiguo instrumento”

En su famoso tratado *Principios Racionales de la Técnica Pianística* (1928), Alfred Cortot (1877-1962) resume los problemas técnicos propios del piano dentro de cinco categorías esenciales:

- a) Independencia de dedos.
- b) Escalas y arpeggios.
- c) Notas dobles.
- d) Extensiones.
- e) Técnica de la muñeca, ejecución de acordes.

Al referirse en términos históricos al tema de la “independencia de dedos”, el autor propone lo siguiente:

Los ejercicios contenidos en este capítulo tienen por objeto el desarrollo del virtuosismo según el principio bajo el cual está fundada la técnica del teclado hasta antes del advenimiento del romanticismo beethoveniano. Virtuosismo ligero y decorativo de los clavecinistas, todo estremecido de un camino lleno de trinos, mordentes y grupetos. Virtuosismo de Couperin, de Scarlatti, de Rameau. Más meditativo o más ardentemente elocuente en el estilo de un Bach, de un Haydn, de un Mozart [...] tributario de una retórica sonora determinada por los recursos particulares de los instrumentos de su tiempo (Cortot 1928, 8)³.

Este enfoque de la técnica pre-pianística, entendido como una actividad preponderantemente digital cuyo mayor objeto es conseguir la igualdad en el toque, lejos de ser una idea del propio Cortot, está basado en los diversos testimonios que hacen alusión a *gestos efectivos* propios de las músicas de la época barroca y preclásica. Autores como Couperin (1668-1733), Rameau (1683-1764) y más tarde, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) se refirieron en sus escritos al control de los dedos como fuente generadora de toda perfección en la ejecución de un instrumento de teclado⁴.

3. “Les exercices contenus dans ce chapitre ont pour objet le développement de la virtuosité sur le principe de laquelle est fondée la technique du clavier jusqu’à l’avènement de romantisme beethovenien. Virtuosité légère et rebondissante des clavecinistes, toute frémissante d’une vie ailée de trilles, de mordants de roulades et de gruppetti. Virtuosité de Couperin, de Scarlatti, de Rameau. Plus méditatif ou plus ardemment éloquent, le style d’un Bach, d’un Haydn, d’un Mozart [...] tributaire d’une rhétorique sonore déterminée par les ressources particulières des instruments du temps” (Cortot 1928, 8) (La traducción es mía).

4. Desde la perspectiva de algunas escuelas actuales de interpretación, como la establecida por el pianista húngaro György Sebök (1922-1999) (de gran influencia en las escuelas de música norteamericanas, y a la cual me vinculo a través de mi profesora de piano, discípula suya), una técnica instrumental basada en el puro movimiento digital parece

En su tratado *L'art de toucher le clavecín* (París, 1717), François Couperin escribía: “La dulzura del toque depende de tener los dedos lo más cerca posible de las teclas” (Couperin en Gonzales Uriol 1987, 77). Y algo similar ocurría con el modo de tocar de Johann Sebastián Bach (1685-1750), según lo describiera Forkel (1749-1818) en su libro *Über J. S. Bach Leben Kunst und Kunst Werke* (Leipzig, 1802):

Solo movía las primeras falanges de los dedos, su mano conservaba la forma redondeada aún en los pasajes más difíciles, los dedos se elevaban muy poco por encima de las teclas, apenas un poco más de lo que se necesita para los trinos, y cuando dejaba de emplear un dedo, procuraba que inmediatamente volviera a colocarse en su posición reglamentaria. Las demás partes de su cuerpo todavía tenían menos intervención en su juego (Forkel en Gonzales Uriol 1987, 80).

En las observaciones técnicas del tratado de Rameau *De la Mécanique des doigts sur le clavessin* (1724) ya encontramos los primeros atisbos de un modo de ejecución que, aun de modo muy limitado –precavido si se quiere– hace alusión al uso de otras partes del cuerpo, más allá de los dedos, con el fin de obtener un mejor resultado instrumental:

El movimiento de los dedos parte de la raíz, esto es, de la articulación que la une a la mano y jamás de otra parte. El movimiento de la mano parte de la muñeca y el del brazo, supuesto que sea necesario, parte del codo (Rameau en Gonzales Uriol 1987, 77).

Rameau agrega:

La muñeca debe estar siempre flexible y ligera. Esta flexibilidad proporciona a los dedos toda la libertad y ligereza necesaria: de este modo la mano se encuentra, por así decirlo, como muerta y se limita a sostener los dedos y a guiarla de una extremidad a la otra del teclado, donde ellos no pueden llegar por su propio movimiento (Rameau en Gonzales Uriol 1987, 77).

Aunque dichas afirmaciones resultan hasta cierto punto novedosas, sobre todo en lo que respecta al uso de la muñeca como ente “transportador” de los dedos⁵, es evidente que aún falta mucho camino por recorrer antes de que podamos hablar de un tipo de técnica del todo alejada de la pura actividad digital:

inconcebible, independiente del tipo de música que se toque. Para Sebök, la independencia de dedos constituye más bien un vicio que una virtud; “Los dedos independientes son peligrosos; se vuelven independientes de ti” (Alex 2010, 42) diría a un estudiante en una clase maestra. De ese modo, su concepción técnica (tremendamente efectiva) se basa en un manejo integral de las diversas partes del cuerpo involucradas en la ejecución del piano (brazos, hombros, torso, piernas, pies), dentro de las cuales los dedos solo conforman un punto de apoyo que *especifica* el ataque a ciertas notas, sin que lleguen realmente a realizar una acción individual que provoque sonido. Señala Alex: “Apoya tus dedos, nunca les ordenes tocar una nota” (Alex 2010, 42).

Esta visión también es compartida por Tobías Matthay (1858-1945) en su tratado *Lo visible e invisible en la técnica del pianoforte* (1931). Para Matthay, el puro trabajo de dedos constituye más bien un mito que una realidad: “Nunca ha existido algo como el ‘toque de dedos’ [...] Ningún pasaje ha sido nunca tocado en ningún teclado sin la intervención de al menos el movimiento rotacional del antebrazo en conjunto con los dedos” (Matthay 1972, 155).

5. Una afirmación parecida puede verse en las notas que Bárbara Alex recopilara de las clases maestras de György Sebök, quien dijera al respecto: “Tus dedos no son tus pies transportándote. Tú transportas tus dedos” (Sebök en Alex 2010, 41).

Observad una gran igualdad de movimientos entre cada dedo y sobre todo no precipitéis jamás esos movimientos: La ligereza y velocidad no se obtienen sino por esta igualdad de movimiento (Rameau en Gonzales Uriol 1987, 78).

Esta forma de abordar el teclado se vio complementada por una concepción del uso de la mano basado en posiciones más bien compactas, que genera una base muy sólida para la actividad de los dedos y que aun no considera las extensiones como elemento recurrente del discurso musical y de la gestualidad instrumental (de ahí que estas obras sean tan útiles en el proceso de formación de cualquier pianista). Hablamos entonces de una gestualidad efectiva que tiende a ser *sostenida* y no tan *impulsiva*⁶. Por otro lado, las posibilidades dinámicas del clavecín, muy específicas y hasta cierto punto limitadas, hacían –aparentemente– innecesaria una mayor actividad corporal a fin de obtener efectos sonoros, que en la práctica eran producidos mediante dispositivos mecánicos (diversos teclados, registros) propios del instrumento en cuestión, o bien, por la serie de ornamentos propios de la escritura de la época.

Si bien estas apreciaciones escapan al marco temporal propuesto, no podemos desconocer el hecho de que –tal como dijera Alfred Cortot en su tratado– bajo estas premisas se concibió la forma de tocar los instrumentos de teclado por al menos 150 años. Como consecuencia de ello, debemos suponer que los primeros compositores interesados en el –entonces desconocido– pianoforte abordaron la nueva invención instrumental con una técnica ya formada en el clavecín, creando así un estilo de ejecución “cembalopianístico”, nacido en el clavecín pero “adaptado” al pianoforte. Como dijera Piero Rattalino: “Basta escuchar las ejecuciones mozartianas [al piano] de un clavicembalista como Gustav Leonhardt para comprender como podía ser leída la música de Mozart desde el Clavicémbalo” (Rattalino 1982, 41).

Tal sería el caso de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), uno de los primeros compositores interesados en el pianoforte (aunque no dedicado a su ejecución de manera consistente) y uno de los primeros autores de un tratado didáctico de ejecución de instrumentos de teclado, el célebre *Versuch über die ware art, das clavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero modo de tocar los instrumentos de teclado), publicado por primera vez en Berlín en 1753. Formado por su padre como ejecutante de clavicémbalo y de clavicordio, su estilo de ejecución –cómo no– se adaptaba aún en gran medida a las antiguas reglas anteriormente descritas, que centraban la mayor atención pedagógica en el desarrollo de una técnica digital impecable. Sin embargo, a esto añadió aspectos de flexibilidad, elasticidad, y principalmente (hecho casi prerromántico) de extensión, que ya van lentamente sacando la mano de su posición cerrada y que más tarde serían explotados en grado sumo por compositores románticos, como el propio Chopin (1810-1849):

Quando se tañe, los dedos deben estar arqueados y los músculos relajados: si esa posición no ha sido enseñada correctamente desde el principio, tanto más el enseñante deberá prestarle atención. La rigidez impide todo movimiento, sobre todo la capacidad de extender y contraer rápidamente la mano, cosa continuamente necesaria. Todas las extensiones, la omisión de ciertos dedos, el alternar dos dedos sucesivamente sobre la misma tecla y el indispensable paso de un dedo por encima o por debajo del otro exigen elasticidad (Bach en Gonzales Uriol 1987, 79).

6. Aquello no quiere decir que la música del período desconociera efectos provenientes de una gestualidad más “osada” –saltos, cruzamiento de manos, arpeggios de relativa extensión, entre otros–, como puede verse de modo ejemplar en varias sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1750) (posiblemente el compositor más audaz en ese sentido) y en obras de Bach, de Rameau y de Antonio Soler (1729-1783), por mencionar solo algunas.

Hacia la década de 1760, mientras coexisten clavecín, clavicordio y pianoforte, encontramos un estilo de escritura mixto, compuesto por obras que pueden ejecutarse indistintamente en cualquiera de los tres instrumentos. La frase “Para el Clavecín o el Pianoforte” puede hallarse incluso en las sonatas Opus 27 de Beethoven, publicadas en 1800, si bien, como aclara Albert G. Hess, estas designaciones no pueden ser tomadas literalmente y representan más bien una convención entre los editores antes que una decisión de los compositores sobre qué instrumento utilizar para una determinada obra (Hess 1953, 77). De todos modos, y aun cuando el compositor mismo no lo indicara expresamente en el título de la obra (como en el caso de las sonatas para teclado de Mozart), es evidente que hacia la década de 1780⁷ el pianoforte se consolidaba ya como el nuevo instrumento de teclado preponderante. Se lo vio no como un enriquecimiento a la paleta de instrumentos disponibles, sino como una *superación* del pasado, una superación de las limitaciones dinámico-expresivas del clavecín y de las limitaciones acústicas del clavicordio. El nuevo instrumento parecía aunar las cualidades de sus predecesores, por un lado poseía la capacidad sonora del clavecín y por otro, contaba con la expresividad “parlante” del discreto clavicordio.

Los inicios de una gestualidad pianística

Dos compositores se destacaron de modo diverso en este empeño por explorar las posibilidades sonoras y técnicas del nuevo instrumento, Muzio Clementi y Wolfgang Amadeus Mozart. Si Clementi fue el primer “pianista” y pedagogo del piano, Mozart en cambio fue el primer compositor talentoso que dedicara su atención al pianoforte, adoptándolo enteramente hacia fines de la década de 1770, cuando tuvo ocasión de probar los pianos fabricados por Johann Andreas Stein (1728-1792), durante su segunda gran gira de conciertos por Europa, entre 1775 y 1778.

Al igual que la mayoría de los primeros compositores interesados en el pianoforte, Clementi se había formado en los antiguos instrumentos de teclado (en sus inicios se desempeñó como organista en Roma). Establecido en Inglaterra en 1766, fue ahí donde entró en contacto con el nuevo instrumento (a la sazón, Inglaterra se perfilaba como uno de los principales centros en la fabricación del pianoforte) e inició las experimentaciones técnicas que lo convertirían en su primer gran virtuoso.

Estos nuevos descubrimientos pueden verse ya en la sonata Opus 2 N°2, publicada en 1772. Escrita aún dentro de un lenguaje cercano al rococó (y por tanto, devenido del clavecín), ciertos pasajes acusan proposiciones técnicas novedosas, basadas sobre todo en el uso de las octavas. Si bien el intervalo de octava fue utilizado (aunque no consistentemente) en composiciones para clavecín, en el pianoforte este adquiría una dimensión renovada, puramente pianística, ya que “solo en este instrumento la relación dinámica entre los dos sonidos puede variar a gusto del ejecutante” (Rattalino 1982, 29).

Sumemos a ello el uso de este intervalo en forma de escalas y como duplicación del bajo y tendremos una idea de un tipo de sonoridad nueva, “grandiosa” que en el pianoforte, con sus mayores posibilidades sonoras y de manejo dinámico, encontraba un medio de realización más cómodo y favorable que en el clavecín.

7. El año 1780 Haydn usa por primera vez la denominación *Para el clavecín o el Pianoforte*, aplicada al grupo de seis sonatas Hob XVI 35-41.

Piano

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system is written for two staves (treble and bass clef). The piece is in 2/2 time. The first system begins with a piano dynamic and includes a 'v' marking above the first measure. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 9. The fourth system includes a 'cresc.' marking and an 'mf' marking. The fifth system includes measure numbers 3, 4, 5, and 6. The sixth system ends with a 'p' marking.

Imágenes N°1 y N°2
 Muzio Clementi, Sonata Opus 2, N°2, Presto (Ediciones Lux).

Aunque “es muy difícil valorar hoy con exactitud la sonoridad de este comienzo, porque no se conoce bien la técnica de Clementi” (Rattalino 1982, 30) (y, debiéramos agregar, los pianos que en ese momento tocaba), los testimonios de la época dan a entender que este aún se mantenía fiel a un modo de ejecutar basado más que nada en una discreta actividad digital (existe incluso la leyenda de que hacía practicar a sus alumnos con una moneda sobre la mano a fin de evitar cualquier movimiento innecesario); y si nos dejamos guiar por la descripción que hiciera en 1838 un crítico del modo de tocar de su alumno John Field (1782-1837), heredero directo de su técnica, parece ser que Clementi permanecía casi inmóvil en sus gestos⁸.

Desde un punto de vista personal, la antigua técnica de teclado de la cual hablé anteriormente, basada en pequeños movimientos de los dedos y movimientos de la mano o el brazo más bien eventuales, resulta –en el caso de esta sonata– insuficiente para obtener resultados realmente eficaces. Los trémolos de la mano izquierda entre los compases 1-14 requieren de una actividad de rotación de la muñeca (de modo parecido a como se manipula una perilla de puerta) y de un constante movimiento del codo como vía de escape a la tensión acumulada por la repetición; también los pasajes de octava necesitan ser controlados mediante el brazo entero, que por medio de grandes impulsos provenientes del hombro, permite recorrer con gran velocidad este tipo de pasajes sobre teclas blancas a modo de un *glissando*.

Más allá de las propias ideas musicales, Clementi buscaba una exploración de los recursos entonces desconocidos del piano que seguramente deslumbraron al joven artista (de ahí que Mozart censurara a Clementi como compositor, si bien en ciertos aspectos técnicos –como por ejemplo las terceras– se mostrara admirado). En el fondo, “en Clementi la idea musical nace de una manera abstracta y viene transferida al teclado sin que se hayan descubierto los medios técnicos para realizarla” (Rattalino 1982, 30). Esto contribuyó a que sus descubrimientos instrumentales fuesen tan reveladores y constituyeran parte de la base sobre la cual se construyó el gran edificio del piano romántico⁹.

El caso de Mozart difiere del de Clementi en un aspecto básico de aproximación al instrumento. A diferencia de Clementi, en Mozart la relación de idea musical con el gesto instrumental es directa, anticipándose de ese modo al modelo creativo de Chopin. Para Mozart, la obra para piano constituye en cierto modo la transcripción de una improvisación y por tanto, al igual como ocurriera más tarde con Chopin, este se ejercitaba poco en el piano. De esto podemos concluir que en realidad Mozart se valía de una serie de fórmulas conocidas al momento de tocar. La idea –planteada por Nikolaus Harnoncourt– de que “Mozart no fue innovador” (Harnoncourt 2003, 119)¹⁰ cabe también de aplicarse a su lenguaje pianístico, que en realidad se ajusta a convenciones utilizadas por otros compositores de la época.

8. “Solo sus dedos tocaban, sin movimientos innecesarios de manos o brazos, y cada dedo golpeaba la tecla con tal fuerza mecánica y precisión que podía producir los sonidos más fuertes como los más suaves, las notas más breves lo mismo que las más largas, sin el menor esfuerzo aparente” (Schönberg 1963, 93).

9. “Chopin sostenía que el *Gradus ad Parnassum* de Clementi, las fugas para piano de Bach y las composiciones de Hummel eran la clave para el toque del piano. Consideraba el entrenamiento en estas composiciones como una conveniente preparación para sus propias obras (Gutmann en Eigeldinger 1986, 61).

10. “¡Qué enigmática es la música de Mozart! Todos sus motivos, giros, frases –todo lo que podría llamarse lenguaje musical– nos resultan familiares. Todos los compositores de su época hablaron el mismo “idioma”. [...] Todo lo que creemos reconocer como típicamente “mozartiano” lo encontramos también en las obras de sus contemporáneos. El estilo de composición de Mozart no se puede aislar, no se puede diferenciar del estilo de la época [...] excepto por una grandeza inconcebible” (Harnoncourt 2003, 119).

Desde un punto de vista técnico, el pianismo de Mozart puede entenderse como la transcripción al piano de diversos efectos, tanto orquestales como vocales, que sin duda requerían de un nuevo enfoque técnico, basado no tanto en el virtuosismo brillante ni en la innovación técnica como en la calidad sonora y la expresividad devenida del drama operático. Aun así, el estilo de ejecución que debió tener (y que en realidad es incluso más incierto a nuestros ojos que el de Clementi, dado que Mozart no llegó a formar una verdadera escuela de discípulos) todavía estaba fuertemente ligado a las convenciones del antiguo modo de tocar los instrumentos de teclado, aunque sin duda provisto de nuevos descubrimientos inspirados por el nuevo instrumento¹¹.

Tomemos como ejemplo el movimiento lento de la sonata en Do menor, K 457, compuesta en Viena en 1784 y con seguridad destinada al pianoforte:



Imagen N°3

W. A. Mozart, Sonata K 457, Adagio (Könemann).

La escritura de fragmentos melódicos a la manera de un aria vocal ya había sido abordada por Mozart en diversas obras para teclado anteriores a sus primeras aproximaciones al nuevo instrumento, -como por ejemplo en el movimiento lento de las sonatas K358 y K381, para clavecín a cuatro manos- sin embargo, una ejecución al pianoforte de este tipo de fórmulas conlleva problemas gestuales que fueron ajenos a cualquier instrumento anterior a este. Uno de estos problemas está dado por la posibilidad de regular la intensidad del toque en un mismo teclado. Aquello permitió al ejecutante una distribución controlada del peso (de sus dedos, o bien de sus dedos y el resto del brazo y cuerpo) que favorecía el realce de la línea melódica por sobre el fondo de acompañamiento, y sobre todo, daba pie a la posibilidad de dar a la melodía diversos niveles de intensidad en concordancia con su dirección, ascendente o descendente, creando de ese modo un efecto vocal, hondamente expresivo¹².

11. Tal vez fue esa una de las razones que limitaran la difusión de la música de Mozart durante el siglo XIX. Encantados como estaban los pianistas de la época con los grandes efectos instrumentales propios del romanticismo, su música de piano debió parecer “demasiado fácil” y poco efectiva para la sala de conciertos.

12. Jean Jaques Eigeldinger ha propuesto que esta idea “vocal” de la música de Mozart personificaría el inicio de un

Por otro lado, el pianoforte incorporaba a la ejecución un nuevo gesto, responsable de una cualidad sonora particular, conocido en el arpa pero enteramente nuevo en los instrumentos de teclado: el control del pedal de resonancia. Incorporado ya desde los primitivos modelos de piano de Americus Backers (fallecido en 1778) –e incluso en algunos modelos de clavecines ingleses y franceses, que ya en la segunda mitad del siglo XVIII habían incorporado pedales y rodilleras como un intento de competir con las posibilidades de matización del piano–, para el tiempo de Mozart ya se contaba entre las posibilidades tímbrico/expresivas del nuevo instrumento. Su utilización demandaba la integración de partes del cuerpo antes relegadas a la función puramente práctica de sostener el cuerpo del intérprete. Así, en el pianoforte, los pies, o bien, las rodillas (ya que en algunos pianos este mecanismo era accionado con esa parte del cuerpo), adquirirían participación directa en el conjunto de gestos efectivos realizados por el ejecutante, participación que ya a principios del siglo XIX llegaría a irritar a un pianista muy distinguido como fue Ignaz Moscheles (1794-1870): “Parece que ahora todos los efectos deben ser producidos con los pies ¿De qué vale que la gente tenga manos?, es como si un buen jinete quisiera usar siempre las espuelas” (Schönberg 1963, 103).

Tanto el uso del pedal de resonancia como los efectos expresivos devenidos del control del toque hacen repensar la definición de Thompson relativa a los gestos efectivos entendidos como “los movimientos corporales que gatillan los eventos musicales, como golpes de arco [...] y presión de una tecla” (Thompson 2007, 7). En realidad, creemos que el problema de los gestos efectivos abarca asuntos más amplios y complejos que la mera producción mecánica, inmediata del sonido. También involucra aspectos relativos a la *cualidad* de este, al aspecto tímbrico y su consecuente efecto emotivo sobre la audiencia, proveedor de un nivel de significación que va más allá de la mera realización instrumental, por así decirlo “digital”. Así, el aspecto de la sonoridad y, principalmente para el caso que nos ocupa, de la obtención de una determinada sonoridad por medio del conjunto de medios físicos del cual dispone el cuerpo humano (dedos, antebrazo, hombros, espalda, torso y pies), constituye un espacio más sofisticado dentro de los gestos efectivos (parecido al aroma en un plano culinario) que merecería quizá una clasificación propia¹³. La evolución de una gestualidad asociada a un instrumento de posibilidades sonoras más bien acotadas como en el clavicémbalo, hacia una gestualidad que lidiaba con un instrumento en extremo sensible al contacto como el pianoforte, fue condicionada en gran parte por una búsqueda que no solo se guiaba por un mayor despliegue en la ejecución, un hallazgo de nuevas fórmulas o un contacto cada vez más intenso con el escenario, sino también –y por encima de todo– por las posibilidades creativas que en materia de sonoridad ofrecía el experimento de Cristofori.

Los gestos efectivos en la consolidación del piano (Beethoven y Weber como ejemplos relevantes).

Con la adopción universal del piano, la técnica del teclado sufrió una transformación radical. La variedad de sentimientos explotados por un estilo instrumental amplificado y agrandado demanda a la vez una diversidad de medios empleados para su realización y una ejecución, en una misma obra, de múltiples combinaciones de escritura (Cortot 1928, 99)¹⁴.

enfoque pianístico que sería continuado por Chopin, y más tarde por Debussy. Beethoven en cambio, daría pie a una escuela de tipo “orquestal”, continuada por Liszt y luego por Ravel (Eigeldinger 1986, 21).

13. Una posible denominación de esta gestualidad podría ser *Gestos Tímbricos*.

14. “Avec l’adoption universelle du piano, la technique du clavier subit une transformation radicale. La variété des

Ciertamente, con Beethoven y los demás pianistas activos en las dos primeras décadas del siglo XIX ya se puede dar por terminado el proceso de transición desde una técnica propia del clavicémbalo (como vimos, adoptada al pianoforte en sus primeros inicios) hacia una nueva técnica, ya idiomática del pianoforte.

Desde un punto de vista técnico, en Beethoven (al igual que en Clementi) la idea musical no necesariamente está asociada a un gesto instrumental previamente conocido. Sin embargo, a diferencia de Clementi, que buscaba en el fondo una exploración instrumental que se servía de la idea musical como plataforma de acción pero no como fin en sí mismo, en Beethoven (pianista de grandísimos dotes, pero no tanto pianista de concierto ni pedagogo del piano) la idea musical es preponderante ante cualquier consideración pianística. De esa forma, si bien utilizó elementos familiares al lenguaje de pianistas contemporáneos, los manipuló de acuerdo a sus propias ideas como compositor, otorgándoles un efecto de mayor impacto sonoro. Como consecuencia de ello, no es extraño encontrar en su literatura pasajes de una dificultad verdaderamente riesgosa e incómoda, –poco idiomática si se quiere– donde el dominio técnico nunca es del todo seguro.

El tercer movimiento de la sonata en Sol mayor, Opus 31 N°1 (1801) presenta un ejemplo sencillo pero muy ilustrador al respecto:



Imagen N° 4
Beethoven, Sonata Opus 31, N°1, Allegretto (Simon and Schuster).

sentiments exprimés par un style instrumental amplifié et élargi, commande à la fois la diversité des moyens employés à leur traduction et la mise en œuvre, dans un une même pièce, de multiples combinaisons d'écriture" (La traducción es mía).

Esta visión es también compartida por Tobías Matthey en su tratado *Lo visible e invisible en la técnica del piano*: "El toque ligero de los dedos con algunos movimientos rotacionales pudo haber funcionado bien en el clavicordio, sin embargo, desde el advenimiento del pianoforte, tratar de tocar un cantábile con este tipo de toque resulta tan tonto como querer tocar un contrabajo con un arco de violín" (Matthey 1972, 155).

El trémolo de la mano izquierda es interrumpido súbitamente por saltos de diversa amplitud. De ese modo, la mano debe realizar un tipo de gesto *impulsivo o balístico* y cubrir distancias relativamente grandes sin que para ello se disponga del tiempo “suficiente”, dado el tempo general de la pieza¹⁵. La música de Beethoven demandaba del ejecutante una resistencia técnica y emocional antes apenas conocida. En general sus obras son más extensas y la tensión emotiva, muy extrema en ciertos casos, se mantiene a veces por un movimiento entero dando apenas lugar a posibles descansos (pensemos por ejemplo en el tercer movimiento de la sonata Opus 27, N°2 o en la fuga de la sonata *Hammerklavier*). De esa forma, el ejecutante debe saber conciliar un aspecto difícil de la interpretación: impedir que la tensión emocional se transforme en tensión física.

El grandísimo (y diverso) corpus de obras para piano de Beethoven puede considerarse un verdadero océano de descubrimientos en materia de nuevos gestos instrumentales, cuyo seguimiento en profundidad excede con mucho la amplitud de este documento. Para el presente caso nos referiremos solo a dos, que por su novedad parecen ser particularmente ilustrativos de la innovación beethoveniana en materia de gestos efectivos. Una de estas invenciones gestuales está dada por la ejecución de una melodía acompañada de un trino. Si bien esta fórmula había sido empleada anteriormente por Mozart en algunas de sus variaciones para pianoforte (por ejemplo en la variación N° 6 del K 455), donde una mano ejecuta el trino, mientras la otra ejecuta la melodía, en Beethoven encontramos el mismo problema asignado a una sola mano. Así, junto con reinventar un recurso ya conocido, creó un efecto de ejecución que daba la sensación de una ejecución “a tres manos”, de gran efecto colorístico y del todo nuevo por aquel entonces¹⁶.

También el *glissando* de octavas puede contarse entre las invenciones gestuales propias de Beethoven. El *glissando* de un dedo sobre varias teclas ya se había utilizado por clavecinistas, como por ejemplo Scarlatti, que en algunas de sus sonatas indicó expresamente esta medida. Haydn (1732-1809) haría uso de él en la Fantasía en do mayor (1789), y Mozart incluiría un *glissando* de sextas en las variaciones en do mayor sobre la arieta “Lison Dormait” K 264 (1778). Beethoven en cambio, aplica la fórmula a las octavas sobre varias teclas blancas, amplificando así una vez más un efecto ya conocido. Esto puede verse ya en el primer movimiento del concierto en do mayor Opus 15 (1795), pero sobre todo, en el famoso pasaje del tercer movimiento de la sonata en do mayor Opus 53 (1806). Posiblemente la naturaleza de los teclados de la época (en ese entonces Beethoven poseía un piano francés, fabricado por Erard) favorecieron este tipo de descubrimientos, cuya realización en un piano moderno no siempre es del todo feliz.

15. Rainer Riehn ha dejado –en su trabajo *Beethoven. El problema de la interpretación* (1992)– una lista de los tempos metronómicos de Beethoven basados en originales y en aportes y descripciones de sus discípulos y contemporáneos. En general los tempos son bastante rápidos, generando así una mayor *iteratividad* gestual, y haciendo aún más riesgoso el pasaje (Riehn 1992, 102-115).

En el caso de este pasaje, la solución puede encontrarse no tanto en la técnica puramente física como en un control del tiempo que a su vez condiciona el aspecto físico; tomando un mínimo de tiempo antes de cada salto de un modo perceptible para el ejecutante pero no para el auditor, se puede llegar a un dominio del pasaje que de otro modo sería tremendamente incierto.

Por otro lado, las descripciones del modo de tocar de Beethoven (en las sonatas Opus 14) que han llegado a nosotros por medio de Schindler, hacen ver que este se tomaba grandes libertades a la hora de ejecutar su propia música (ver Schönberg 1963, 72-78).

16. Aquello puede considerarse un tipo de gesto efectivo que reúne a su vez gestos impulsivos (alcanzar las notas de la melodía con un sección de la mano), sostenidos (el trino) e iterativos (la ejecución del trino y el movimiento rápido y fusionado de los dedos).

El uso de los pedales también mostró cambios a principios del siglo XIX. Beethoven mismo indicó su uso en varias obras, a veces –como el Opus 53 o el Opus 106– de modo bastante sofisticado (algo nunca hecho por Mozart, y solo en una ocasión¹⁷ por Haydn). A esto contribuyeron en gran medida las experimentaciones en la construcción de pianos que por esos años realizaban artesanos como Sébastien Erard (1752-1831), Conrad Graf (1782-1851), Johann Streicher (1761-1833) y John Boradwood (1732-1812), quienes dotaban a sus pianos de juegos de hasta cinco pedales. En ese sentido, debemos recordar que a lo largo de la vida de Beethoven, el pianoforte sufrió una serie de continuas transformaciones que en conjunto llevaron a pasar del delicado instrumento del siglo XVIII, a un prototipo –aún primitivo– de lo que sería el piano moderno. De esa forma, pianistas como Beethoven debieron adaptar la realización de sus *gestos efectivos* a un escenario siempre cambiante¹⁸.

Otro pianista que contribuyó de manera elocuente en la consolidación de una gestualidad puramente pianística, ya del todo romántica, fue Karl María von Weber (1786-1826). Una de sus grandes contribuciones a la nueva gestualidad instrumental fueron las extensiones. Dotado por naturaleza de una mano muy grande, supo utilizar esta condición fisiológica para crear una técnica de toque enteramente personal, que generaba una sonoridad particular, y que resolvía eficazmente el gran problema de las extensiones: la capacidad de abarcar grandes intervalos con flexibilidad, manteniendo a la vez la estabilidad y la fortaleza de la mano. El testimonio de Frederique Müller (1816-1895), una de las alumnas más aventajadas de Chopin, da a entender cuán importante llegó a ser la capacidad de ser flexible a la hora de ejecutar una obra como el estudio (de Chopin) Opus 10, N° 1, verdadero paradigma de una gestualidad basada en extensiones:

[Chopin] me hacía practicarlo en las mañanas muy lentamente. *Este estudio le hará bien, dijo. Si lo estudia como yo lo entiendo, extiende la mano y la capacita para tocar series de acordes extendidos quebrados a la manera de golpes de un arco [de “violín”]. Pero a menudo, desafortunadamente, en lugar de hacer que la gente aprenda aquello, hace que no lo aprendan. Estoy segura de que es un error prevalente general, aún en nuestros días, que uno solamente puede tocar este estudio bien cuando se posee una mano grande. Pero ese no es el caso, solo una mano flexible es requerida (Eigeldinger 1986, 68).*

Esto pude constatarlo yo mismo mientras estudiaba esta pieza. Aunque cuento con una mano que me permite abarcar una décima (el intervalo sobre el cual está escrita la mayor parte del estudio), pude constatar que, si bien esto constituye una ventaja, no contribuye de modo trascendental a la solución técnica de la obra. Como expliqué anteriormente, la realización de las extensiones conlleva problemas relacionados con la estabilidad de la mano, que pierde su posición compacta y necesita desplazarse permanentemente por el teclado a fin de alcanzar las notas requeridas. El problema se soluciona en parte encontrando un punto de apoyo (los dedos 2 y 5 de la mano derecha en el caso de esta pieza) que actúe como pivote, facilitando así el desplazamiento de la mano sobre una base estable. Esto, sin embargo, no excluye el riesgo de imprecisión, ya que aun contando con un apoyo reconocible, el resto de la mano

17. En el primer movimiento de la sonata en do mayor Hob XVI: 50 (1794).

18. Esta constante modificación del instrumento puede aplicarse, en términos generales, a la relación del piano con su intérprete. A diferencia de otros instrumentistas, que tienen la posibilidad de llevar consigo “su” propio instrumento, el pianista debe lidiar con una gama de instrumentos muy diversos. Aquello implica una serie de sutiles modificaciones relativas a los gestos efectivos, condicionadas por aspectos mecánicos como por ejemplo el peso del teclado, la sonoridad particular del instrumento y la anchura de las teclas, entre otras consideraciones.

permanece suspendida y en constante movimiento. La enorme importancia de la flexibilidad es que permite a la mano adquirir una cualidad “maleable” para adaptarse a las diversas posiciones requeridas por la escritura, generando así precisión. La imprecisión que trae como consecuencia la rigidez se produce debido a que la mano actúa según una morfología propia, no buscada por el instrumentista, y no relacionada con la gestualidad desprendida de la escritura de la obra, como si en lugar de verter agua intentáramos amoldar un hielo redondo a una cubeta cuadrada.

La lección gestual de Weber resultó fundamental para la siguiente generación de pianistas románticos, especialmente para Chopin, quien admiraba a Weber y hacía estudiar sus obras “con extremo cuidado” (Eigeldinger 1986, 92). En cierta forma, la extensión llegó a ser parte de una verdadera poética romántica, dando lugar a “una nueva, más rica escritura para piano que se extiende por todo el teclado e ilustra un entendimiento fisiológico de la distancia y las extensiones de los dedos” (Penneys 1994, 4), tal como lo señala el musicólogo suizo Jean Jaques Eigeldinger en su clasificación (1986) de las *gestos efectivos* devenidos de la extensión posibles de ver en la obra de Chopin:

- Extensión flexible de la mano derecha
- Extensiones en la mano izquierda
- Extensiones en ambas manos
- Extensión en acordes quebrados a lo largo de toda la extensión del teclado
- Acordes extendidos ya sea de golpe o bien arpegiados (Eigeldinger 1986, 18-19).

También Moscheles dejó un testimonio del impacto de las extensiones en la nueva generación de pianistas románticos:

- Toco toda la nueva música de los cuatro héroes modernos, Thalberg, Chopin, Henselt y Liszt, y encuentro que sus efectos principales están en los pasajes que requieren una gran extensión y alcance de dedos, como los que la estructura peculiar de sus manos les permite realizar (Schönberg 1963, 104).

De esa forma, al igual como el piano ofrecía una mayor amplitud de registro que el clavecín, la mano también se ampliaba, dejando atrás su posición compacta y su gestualidad *sostenida*, para abrir paso a una nueva posición, mucho más abierta, y a una gestualidad *impulsiva* de mayor riesgo y audacia, gestualidad que, entre otras cosas, contribuyó a convertir el piano en uno de los instrumentos más solicitados del siglo XIX.

Los gestos de acompañamiento en el antiguo instrumento y en los inicios del piano

La transición gestual acaecida dentro del período abordado no solo se limitó a los *gestos efectivos*. También involucró aspectos relacionados con la dimensión visual y escénica, asociada a los *gestos auxiliares* o *de acompañamiento*. Este tipo de gesto se asocia a su vez a la idea de la ejecución de música en vivo, personificadora de una experiencia multimedial dada entre productor y receptor (Thompson 2007, 5), hasta antes del advenimiento de la grabación (generadora de una nueva forma de percepción musical, puramente auditiva) el único modo posible de acceso a cualquier evento sonoro.

Si los gestos efectivos asociados al clavecín se mantenían en un rango de despliegue más bien discreto, algo similar ocurría con los gestos de acompañamiento que debieron emplear los ejecutantes del antiguo instrumento. En efecto, una revisión de los consejos que en esta materia propiciaron eminentes artistas hace imaginar que la actitud buscada al momento de hacer música debía ser lo más sobria y recatada posible, como ya en 1650 lo describiera Jean Denis en su *Traité de l' accord de l' espinette avec la comparaison de son clavier avec la musique vocale*:

Un organista que toca muy bien el órgano y la espineta y que no es de París, cuando toca algo que le parece que está bien lanza las dos piernas a un lado y el cuerpo hacia el otro, con una cara tan enfurruñada que es casi insoportable verle tocar.

Escribo estas cosas para advertir a los que se han acostumbrado a estas imperfecciones y ponerlos en guardia, y a los maestros que enseñan para que cuiden de que sus alumnos no adquieran malos hábitos (Denis en Gonzales Uriol 1987, 69).

Por su parte, en *L' art de toucher le clavecín* (París, 1717) François Couperin sintió la necesidad de dictar los siguientes consejos:

En lo concerniente a los gestos de la cara, uno mismo los puede corregir colocando un espejo en el clavicémbalo.

Es preferible no marcar los compases con la cabeza, con el cuerpo o con los pies. Hay que tener un aspecto relajado sentado al clavicémbalo, sin fijar demasiado la vista en ningún objeto, ni adoptar un aire muy vago con el fin de mirar al auditorio, si lo hay, como si, por otra parte, no se estuviera muy ocupado (Couperin en Gonzales Uriol 1987, 69).

Si queremos comprobar cuán largo camino se ha recorrido en la incorporación y aceptación de gestos visuales a la *performance* instrumental como parte integrante de la experiencia musical, basta recordar que, siendo estudiante, yo mismo intenté aplicar estas antiguas reglas de actitud escénica a mi ejecución. Me parecía que aquello era lo más correcto y, sobre todo, me desagradaba la idea de distraer la experiencia auditiva por medio del campo visual (de hecho, cuando asistía a un concierto rara vez miraba a los músicos). Aquello me trajo como consecuencia bastantes críticas de parte de mis profesores y de mis colegas. Estimaban que dicho comportamiento no era sino un reflejo de indiferencia hacia la música, de modo parecido a como lo señala Thompson, para quien la ejecución “sin estos elementos subordinados podría asemejarse a un orador monótono” (Thompson 2007, 9). Posteriormente llegué a la conclusión de que aquella austeridad en la materia no obedecía tanto a un deseo de imitar antiguos maestros sino más bien a una timidez a la hora de tocar. Con el correr de los años (y como resultado de una mayor evolución técnica) los integré en mayor medida y esto tuvo efectos positivos en la audiencia.

Más allá del plano personal, es evidente que la dimensión visual ha adquirido una importancia desconocida en los siglos XVII o XVIII. Si los *gestos figurativos* de un Keith Jarrett, una Mitsuko Uchida o un Glenn Gould, constituyen para nosotros parte fundamental de su desempeño musical, para la estética barroca de “puesta en escena”, estas resultaban en gran medida impresentables. De alguna manera la exterioridad, la teatralidad, el abigarrado conjunto de ornamentos (pensemos en la música francesa para clavecín) propios de la música de la época parecían ser contrarrestados por un tipo de gestualidad visual no digamos nula, pero sí más recatada.

Estos criterios de “decoro” escénico, establecidos ya desde el siglo XVII, se mantenían vigentes en la época que nos ocupa. De ello tenemos un elocuente testimonio en una carta de Mozart a su padre (fechada en 1777), donde reprocha a María Anna Stein (hija del fabricante de pianos) su falta de cuidado al respecto:

Quienquiera que la vea y la oiga tocar sin reírse tiene que ser de piedra [...] Porque en vez de sentarse frente al centro del teclado lo hace justo enfrente de los agudos, porque le da oportunidad de moverse y hacer muecas. Pone los ojos en blanco y sonríe afectadamente. [...] Puede tener éxito porque tiene un gran talento para la música pero de ese modo no podrá progresar [...] El señor Stein y yo hablamos por lo menos dos horas sobre esto y casi lo he convertido, porque ahora me pide consejo para todo. Antes estaba loco con Beecke [Ignaz von Beecke (1733-1803)] pero ahora, por lo que ve y oye, comprende que yo soy mejor ejecutante, que sin hacer muecas toco con tanta expresión que, como el mismo confiesa, hasta ahora nadie ha obtenido tan buenos resultados con sus pianofortes (Mozart en Schönberg 1963, 39).

En realidad, el fenómeno puede explicarse en parte debido a que hasta ese entonces la figura del pianista de concierto –mezcla de artista y personaje de espectáculo– aún no se había consolidado. La ejecución pública se concebía dentro de ambientes reducidos (como salones privados) y el ejecutante no se constituía todavía en la figura estrella que a comienzos del siglo XIX llegaría a cristalizarse en la generación de pianistas del estilo ornamental de Europa Central conocido como Biedermeier¹⁹. El mismo Mozart sufrió en carne propia (durante una visita a la duquesa de Chabot, en 1778) el descrédito ante el cual se enfrentaban muchas veces los músicos al momento de ser escuchados:

Por fin llegó la duquesa de Chabot, gentilísima, y me dijo que hiciera lo posible con el piano, porque ninguno de los suyos estaba en buen estado, que tendría que probar. Le contesté que de muy buena gana tocaría algo pero que de momento era imposible porque tenía los dedos insensibles a causa del helor, y le rogué que me hiciera llevar por lo menos a una habitación donde hubiese una chimenea con fuego encendido [...] Luego se sentó y se puso a dibujar durante una hora entera en compañía de otros señores [...] Al final, para abreviar, toqué en ese miserable e infame piano. Pero lo peor era que la madame y los señores no dejaron ni un momento de dibujar, continuaban como si nada ocurriera y yo tenía que tocar para las sillas, las mesas y las paredes (Mozart en Hildesheimer 1977, 114).

Un testimonio como este da a entender que en realidad, aún hacia fines del siglo XVIII, la interacción dinámica entre emisor y receptor, dada por la observación y mediante la cual la música adquiere un nivel de significación y contenido expresivo que vas más allá del puro hecho sonoro (Thompson 2007, 7), no siempre era considerada. Para el público noble y aristocrático que escuchó artistas como Mozart, la recepción estaba centrada en el aspecto auditivo –y eso en un sentido casi decorativo– antes que en el visual y performativo. Posiblemente, para la duquesa de Chabot y sus contertulios, la figura de Mozart sentado al piano no constituía un espectáculo digno de verse, del mismo modo como nosotros no miramos una radio encendida.

19. El advenimiento de la sala de conciertos no significó un cese de la práctica musical dentro de salones, sino una mayor amplitud de posibles escenarios, antes desconocidos para los instrumentos solistas. De ese modo, la transición acá abordada debe ser entendida no solo desde el salón hacia la sala de conciertos, sino también desde el salón hacia el salón, que hasta la primera mitad del siglo XX, con la aparición de música grabada, se mantendría vigente como plataforma de quehacer musical en ámbitos privados.

Los gestos de acompañamiento en el piano y en la sala de conciertos

Al igual como ocurriría con los *gestos efectivos*, con la figura de Beethoven se da inicio a una nueva faceta que de alguna forma abre la puerta a una mayor individualidad en materia de gestos visuales. A esto contribuyó en gran medida la consolidación de la figura del genio artista, que, gracias a la filosofía del idealísimo alemán liderada por figuras como Schopenhauer y Hegel, en Beethoven encontró un caso paradigmático. Para el Beethoven de principios del siglo XIX hubiera sido completamente inadmisibles un espectáculo como el brindado por la duquesa de Chabot a Mozart. Por el contrario, debían ser ellos, los nobles y burgueses de la alta sociedad, quienes se sintieran honrados de contar con su presencia o de oírle tocar²⁰. En consecuencia, el artista visto como objeto de culto podía permitirse libertades en materia de gestualidad exterior, antes inadmisibles²¹. Tomemos como ejemplo de ello la dramática descripción que John Russel hiciera de Beethoven tocando –ya sordo– hacia el final de su vida y que, para el caso que nos ocupa, podría encarnar un ejemplo de *gestos figurativos*:

En el momento de sentarse al piano es evidente que pierde la conciencia de que algo más existe a su alrededor...los músculos de su cara se hinchan y las venas se destacan; el ojo salvaje se revuelve mas salvajemente aún; la boca tiembla y Beethoven parece un mago abrumado por mil demonios que ha conjurado (Schönberg 1963, 81).

Si Beethoven encarna la figura del genio artista, libre e independiente, que se vale del pianoforte como medio de expresión, la generación de pianistas del Biedermeier²², activísima durante las dos primeras décadas del siglo XIX y constituida por aquellos artistas que sucedieron en sus empeños pianísticos a Mozart y a Clementi (en algunos casos sus discípulos), encarna la figura del pianista de espectáculo, que encontraba en la sala de conciertos su medio ideal de desarrollo²³.

El hecho de ejecutar música como solista en grandes espacios públicos generó novedades que, de modo similar a como ocurre con el tema de la sonoridad en materia de gestos instrumentales, se relacionan con el asunto de los gestos de acompañamiento de modo menos evidente, pudiendo entrar en la subcategoría de los así llamados “gestos de exhibición” (asociados a la *performance*).

20. En su biografía de Beethoven, Solomon Maynard (1998) ha relatado un episodio donde la condesa de Thun se arrodilló ante Beethoven para rogarle que tocara el piano, con la consiguiente negativa del compositor (Maynard 1998, 145).

21. Sobre la actitud de Beethoven al momento de presentarse en público existen testimonios diversos. Karl Czerny (1791-1857), discípulo suyo, sostenía que su actitud era de “imperiosa tranquilidad” (Czerny en Schönberg 1963, 69). Anton Reicha (1770-1836) por su parte, cuenta cómo en una ocasión Beethoven rompió las cuerdas de un piano mientras tocaba un concierto de Mozart (Reicha en Schönberg 1963, 69).

22. Desde una perspectiva musicológica, la generación del Biedermeier puede entenderse como “la cara opuesta de la cultura representada por Beethoven y Schubert” (Rattalino 1982, 74). Los pianistas del Biedermeier son todos aquellos “músicos de éxito, activos en el campo internacional, que desarrollan la relación social simbolizada por el concierto público, saliendo así al encuentro de oyentes nuevos y maníacos de cosas que exciten la imaginación y que les entusiasman con la revelación de un mundo fabuloso” (Rattalino 1982, 74).

23. En sus comienzos Beethoven actuó también como pianista de concierto, sin embargo, no llegó a realizar giras; en realidad, según Rattalino, su actividad como concertista fue limitada: “Beethoven no fue un concertista itinerante y no trató de difundir su música pianística fuera de su ciudad y de un ambiente cultural que, y él lo sabía, era el centro de la atención europea” (Rattalino 1982, 53).

Tal fue el caso de la posición del ejecutante respecto a la audiencia. El problema no había sido abordado antes del siglo XIX porque el escenario habitual se encontraba en el salón y su eventual disposición de muebles. En la sala de conciertos la situación era distinta y debía resolverse de modo eficaz.

La solución al problema no fue tanto el resultado de consideraciones musicales y se debió a una invención de Jan Ladislav Dussek (1760-1812), uno de los más interesantes pianistas de la época, y, podemos suponer, uno de los más atractivos en el plano físico, dado que para exhibir su perfil decidió colocar por primera vez el piano en forma perpendicular a la audiencia. De ese modo se podía contemplar al intérprete y la tapa del piano abierta podía actuar como caja de resonancia, enviando el sonido directamente al auditorio.

Las razones de Dussek pueden parecer frívolas a nuestros ojos, pero lo cierto es que su medida no ha dejado de adoptarse desde que la patentara y forma parte esencial del espectáculo del concierto como hasta hoy se entiende²⁴. Por otro lado, Dussek añadía un nuevo aderezo al espectáculo de conciertos, que podría adaptarse a la categoría de los así llamados *gestos adaptativos* (aquellos que adopta el músico en los momentos previos al comienzo de la ejecución, como forma de control emocional, aunque no del todo exento de fines prácticos); antes de comenzar a tocar, cubría sus rodillas con un pañuelo de seda e introducía sus manos en los bolsillos de su chaqueta, que estaban llenos de resina.

De esa forma se perfilaba un nuevo tipo de ejecutante, ya del todo alejado de las concepciones escénicas del barroco y rococó. El público receptor jugaba un papel fundamental a la hora de decidir cómo comportarse en un escenario y el artista tenía el deber de responder a ello y la libertad de comportarse de acuerdo a su propio gusto. Las censuras hechas por Liszt a John Field ayudan a comprender ejemplarmente el momento histórico que se estaba viviendo: “Su mirada inexpresiva no provoca curiosidad... su calma lindaba con la apatía y nada le preocupaba menos que la impresión que podía dejar en el público” (Schönberg 1963, 93).

Conclusión

Hemos revisado de modo general las consecuencias ligadas a la gestualidad musical acaecidas durante la transición del clavecín al pianoforte. A grandes rasgos, podemos concluir que, en materia de *gestos efectivos*, esta se vio reflejada en una mayor amplitud y diversidad gestual que requería una participación y conciencia cada vez mayor del cuerpo del ejecutante. De modo simbólico, esto podría personificarse en el uso consistente de las extensiones como signo evidente de una evolución respecto a las convenciones del pasado, caracterizadas por una posición menos abierta de la mano.

Algo parecido podría decirse de lo concerniente a los *gestos de acompañamiento*, que del mismo modo como el cuerpo del intérprete se adaptó a un instrumento de mayores dimensiones y posibilidades sonoras más complejas, estos hubieron también de adaptarse a un escenario

24. Recientemente, algunos pianistas como Daniel Barenboim, Mitsuko Uchida y Andrés Schiff han realizado conciertos de espalda al público. Esto coincide con su desempeño como director a la vez que solista y se inspira en la posición que durante la época barroca y clásica debió adoptar el ejecutante de teclado al momento de dirigir un conjunto (tocando el bajo continuo) o actuar como solista de un concierto.

antes desconocido, también de mayores dimensiones y de connotación diferente a los espacios del barroco o rococó, donde la atención se centraba en la figura del pianista de concierto.

¿Conclusiones o especulaciones?... Si en la pintura podemos tener pruebas físicas irrefutables del oficio de los grandes maestros, seguir la huella de sus trazos, hacer análisis químicos de sus pigmentos, esto no cabe de aplicarse a la música. En efecto, *no sabemos* cómo tocaba ni cómo se comportaba un músico del siglo XVIII. Solo podemos conformarnos con una idea general, devenida de descripciones cuya fidelidad parece siempre escapar al rigor científico y de los instrumentos de la época que han llegado hasta nosotros; en suma, una ilusión. Seguramente, si por alguna misteriosa razón pudiéramos de pronto sentarnos a escuchar tocar el pianoforte a Clementi, a Mozart o a Beethoven, nos llevaríamos una gran sorpresa, y tal vez muchas de nuestras construcciones acerca de su forma de tocar se irían al tarro de la basura.

Bibliografía

- Alex, Bárbara. 2010. *Gyorgy Sebeck. Words from a Master*. Portland: Carpe Diem.
- Beethoven, Ludwig Van. 1935. *32 Sonatas for the Pianoforte*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Clementi, Muzio. S F. *10 Sonatas Célèbres para Piano*. Santiago de Chile: Lux.
- Cortot, Alfred. 1928. *Principes Rationels de la Thécnique Pianistique*. Paris: Maurice Senart.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 1986. *Chopin: Pianist and Teacher as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gonzales Uriol, José Luis. 1987. "La técnica de toque en el órgano histórico". En *El Órgano Español*, editado por Antonio Bonet, 67-82. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Harnoncourt, Nikolaus. 2003. *El diálogo musical: Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona: Paidós.
- Haydn, Franz Joseph. 1995. *Sonaten vol. II*. Budapest: Köneman Music.
- Hess, Albert G. 1953. "The Transition form Harpsichord to Piano". *The Galpin Society Journal* 6: 75-94.
- Hildesheimer, Wolfgang. 2005. *Mozart*. Barcelona: Destino.
- López Cano, Ruben. 2009. "Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo' 84 encore". Conferencia presentada en la *VIII Reunión anual de la SACCoM* (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música); *La experiencia artística y la cognición musical*, 25 y 26 de Junio de 2009. Acceso: 14 de noviembre de 2013. <http://lopezcano.org/Articulos/2009.Jarret.pdf>

Maynard, Solomon. 1998. *Beethoven*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S. A.

Matthay, Tobias. 1972. *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*. Londres: Oxford University Press.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1992. *Sonaten Fantasien und Rondi*. Budapest: Köneman.

_____. 2012. "Significación musical: semiótica, hermenéutica, ciencias cognitivas y cognición corporeizada de la música". Seminario dictado en la Facultad de artes de la Universidad de Chile, Santiago, Chile, 16 al 26 de octubre.

Penneys, Rebecca. Notas de librito. 1994. Frederic Chopin (1810-1849): Chopin Etudes (complete). Baton Rouge, LA: Centaur Records.

Rattalino, Piero. 1988. *Historia del Piano*. Barcelona: Labor.

Riehn, Rainer. 1992. "Metronomizaciones originales de Beethoven; Metronomizaciones de Czerny y Moscheles, basadas en sus recuerdos, y de Kolisch y Leibowitz deducidas por comparación de los caracteres". En *Beethoven. El problema de la interpretación*, editado por Carmen Poch, 100-115. Barcelona: Labor.

Schönberg, Harald. 1990. *Los grandes Pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S. A.

Thompson, Marc. C. 2007. "Expressive Gestures in Piano Performance". Tesis de Magíster. Universidad de Jyväskylä.

R