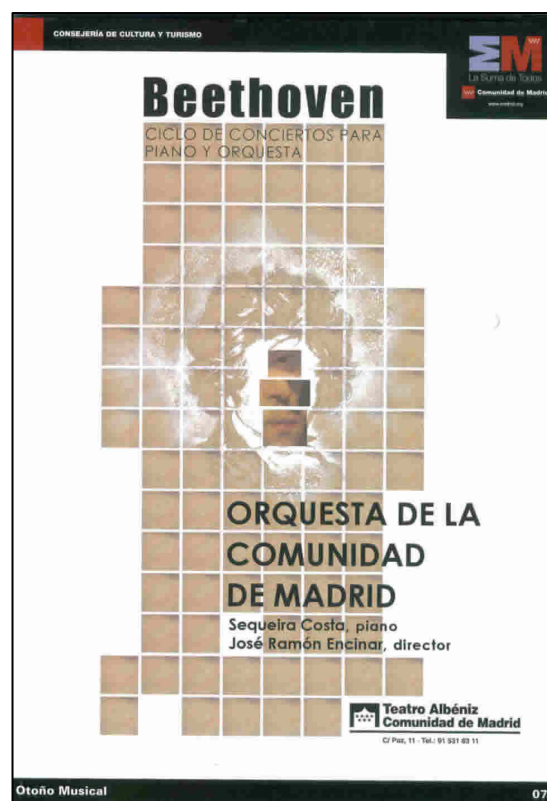


## BEETHOVEN Y LA HISTORIA DEL PIANO

Texto encargado a Musikeon en septiembre de 2007 con motivo del ciclo de los cinco Conciertos de Beethoven interpretados por Sequeira Costa y la Orquesta de la Comunidad de Madrid dirigida por José Ramón Encinar entre noviembre y diciembre de 2007 y publicado en el volumen presentado para la ocasión (pp. 13-22).

Más de tres siglos han pasado desde cuando, a finales del siglo XVII, Bartolomeo Cristofori empezó a experimentar en torno a un nuevo instrumento de teclado capaz de producir —variando la velocidad de ataque de la tecla— sonidos de distinta intensidad. La historia del piano empieza con las formidables intuiciones de aquel constructor paduano, que hoy en día siguen representando la esencia del mecanismo de los modernos instrumentos de concierto. Con el paso del tiempo el piano ha vivido, no obstante, una profunda transformación, que fue especialmente rápida a lo largo del siglo XIX: una evolución en la que entonces intervinieron no sólo los constructores de instrumentos, sino los compositores, los intérpretes y el propio público, compuesto en gran medida de músicos aficionados, con el piano como instrumento de referencia, y que supo imponer sus gustos estéticos tomando parte activa en aquella vida musical.



El piano de hoy es el producto de aquel recorrido evolutivo. La popularidad de la que sigue gozando actualmente no ha impedido que en las últimas décadas hayamos asistido a un renacimiento de los pianos históricos, instrumentos a menudo imprescindibles para comprender los gustos musicales del pasado y las condiciones en las que nacieron las obras que interpretamos todavía hoy en día. Sin embargo, nuestra aproximación a ese repertorio es inevitablemente distinta de la que podía tener un contemporáneo de Beethoven, y lo es incluso cuando las obras son interpretadas en un fortepiano de la época. A finales del XVIII, el piano era todavía una novedad y se hallaba en un período de vertiginosa evolución; una técnica propiamente “pianística” estaba toda por diseñar y nadie que escuchara una composición de esa época podía compararla con la sonoridad

y los recursos del piano moderno, ni con las tradiciones interpretativas que surgieron en simbiosis con ese instrumento. El piano era entonces el emblema de una clase burguesa en pleno ascenso, destinada a rediseñar los equilibrios sociales de Europa; una clase burguesa que encontró en Beethoven su máximo icono. Hoy Beethoven se ha convertido en un clásico; hubo un momento en que fue todo lo contrario: un revolucionario capaz de cambiar el rumbo de la historia.

## ANTES DE BEETHOVEN

Hacia 1790, en muchas ciudades europeas, el oficio de profesor de piano empezaba a ser rentable y la clientela podía ser muy numerosa. Pero si observamos los textos didácticos de la época nos percatamos enseguida del peso de la tradición: la manera de tocar que se sugería no distaba mucho de aquella que, hacía un siglo, habían recibido Händel o Bach. Un detalle aparentemente irrelevante nos permite comprender mejor esta realidad: los textos del siglo XVIII proponen sistemáticamente un solo tipo de ataque de la tecla; los instrumentistas son invitados a mover únicamente las falanges, sin intervención alguna de la mano y el antebrazo. Esta técnica únicamente digital —perfecta para el clave, el clavicordio e incluso para el órgano— podía aplicarse también al piano, donde el dedo podía producir sonidos *forte* y *piano* en función de su mayor o menor velocidad. Pronto, no obstante, resultó evidente que las posibilidades dinámicas del nuevo instrumento eran mucho mayores de lo que podía conseguirse con ese ataque exclusivamente digital. La experiencia nos dice que hasta un niño sin formación musical intuye que para producir de un piano un sonido de mayor intensidad el camino más breve implica la intervención activa del brazo. El problema, si acaso, reside en controlar estos movimientos de mayor amplitud poniéndolos al servicio de las distintas finalidades expresivas y con la agilidad que se exige al virtuoso. Y esto —no sin dificultad— fue lo que persiguieron los pianistas más ingeniosos de la época de Beethoven: Clementi, en primer lugar, Cramer, Hummel, Dussek y, por supuesto, el propio Beethoven.

El hecho de que la investigación técnica haya ocupado un lugar tan destacado entre las preocupaciones de estos prestigiosos pianistas es un signo de los tiempos. En una época en que la contraposición de las figuras del compositor y del intérprete era todavía embrionaria, el instrumentista de teclado seguía compaginando, por lo general, la pedagogía, la interpretación, la composición y la improvisación. Pero con el tiempo el estudio técnico acabó por convertirse en un terreno de investigación en el que se iban gestando las opciones de un instrumentista para triunfar ante el público. Las obras de un pianista-compositor debían presentar una escritura instrumental capaz de hacerles brillar, mostrando su originalidad y creatividad. Un simple acompañamiento podía suscitar maravilla si utilizaba un patrón insólito y adecuadamente calculado, un acorde arpegiado podía convertirse en una ingeniosa imitación de algún otro instrumento, y a cualquier instrumentista se le fue exigiendo originalidad en la ejecución de cualquier diseño melódico.

Como siempre, en los momentos de cambio, hubo quién miró hacia delante y quién, al contrario, no quiso abandonar antiguas usanzas. Para Mozart, por ejemplo, el piano siguió siendo siempre el



# musikeon

instrumento tradicionalmente ligado al oficio de la composición. Incluso en sus Conciertos para piano y orquesta, la parte solista surge como prolongación de la práctica del *basso continuo* y en ningún momento plantea al intérprete un desafío que rebasa los conocimientos del instrumentista medio de esa época. Desde el punto de vista del tratamiento del instrumento, las aportaciones de Mozart a la historia del piano son mínimas, y no hacen más que resaltar la asombrosa novedad de la propuesta beethoveniana.

## BEETHOVEN Y SU TIEMPO

Antes de afirmarse como compositor de grandes obras sinfónicas y de cámara, Beethoven vivió de su temprana notoriedad como virtuoso. De aquella primera fase de su carrera nos quedan únicamente testimonios esporádicos, porque la improvisación desempeñaba un papel prioritario en su actividad, y sin embargo las aisladas partituras escritas en esa época son suficientes para conocer su progresión, en la que la creatividad compositiva no puede desligarse de la investigación técnica.

En la primera obra conocida de Beethoven, las Variaciones sobre una marcha fúnebre de Dressler que escribió a los doce años, el referente es la técnica mozartiana, pero no faltan las innovaciones: figuras de acompañamiento inesperadas, velocidades llevadas al extremo y unos sorprendentes pasajes alternados entre ambas manos. Este proceso se acelera con las tres Sonatas juveniles dedicadas al príncipe elector Maximilian Friedrich, escritas el año siguiente, y con el Concierto para piano y orquesta WoO 4, una obra de la que únicamente sobrevive la parte solista. Escalas y arpeggios aparentemente convencionales se suceden a velocidades de vértigo, en un contexto que busca la complicidad del público con temas contundentes, fuertes contrastes de intensidad y un marcado gusto por el efecto-sorpresa.

En 1791 Beethoven escribe una de sus obras más sorprendentes y menos conocidas: las Variaciones sobre la Arietta *Venni Amore* de Vincenzo Righini, veinticuatro variaciones de increíble dificultad que representan una auténtica galería de curiosidades pianísticas. No está claro si Beethoven llegó a tocarlas nunca en la versión que hoy conocemos; lo que sabemos es que no dudaba en seleccionarlas, transformarlas e integrarlas con otras improvisadas. Para el joven Beethoven, no existía una separación clara entre la composición, la interpretación, la improvisación y la investigación de nuevos recursos sonoros.

Con las Variaciones Righini como carta de presentación, Beethoven da el gran salto trasladándose definitivamente de Bonn a Viena en 1792. Llega a una ciudad ya huérfana de Mozart, muerto el año anterior, en la que la vida musical era muy intensa: un entorno competitivo que le estimula para hacer todavía más original su forma de tocar. En esos primeros años vieneses Beethoven improvisa a menudo, compone alguna aislada obra de cámara, recibe clases de contrapunto y composición, pero sobre todo desarrolla las facetas más originales de su técnica, aquellas que pronto encontraremos reflejadas en las partituras que publicará a partir de 1795. Sus manuscritos de esos

años —plagados de apuntes, bocetos, variantes de un mismo pasaje e incluso auténticos ejercicios técnicos— ilustran con precisión el tortuoso camino que recorrió Beethoven para alejarse de la senda en la que había sido educado y encontrar una nueva forma de relacionarse con el teclado.

Esta nueva actitud tenía en los recursos dinámicos del piano su principal referente: a diferencia de los instrumentos de tecla que lo habían precedido, el *pianoforte* permitía destacar una línea melódica, acentuar notas concretas, difuminar un diseño hasta que se perdiera en el silencio, orientar una frase hacia un punto culminante o alternar intensidades distintas hasta simular ecos y diálogos, jugando con el espacio y extremando los contrastes emotivos. Pero para que todo ello no se quedara en pura teoría había que encontrar una técnica interpretativa a la altura de estos objetivos, unos tipos de ataque de la tecla específicos para cada efecto, que fueran auditivamente eficaces y fisiológicamente viables. Y es allí donde hallamos la mayor aportación de Beethoven a la historia del piano: en pocos años, fue creando un repertorio que partía precisamente de esos efectos sonoros combinados de forma cada vez distinta y siempre ingeniosa; un repertorio que, por supuesto, no habría podido existir si Beethoven no hubiera encontrado, mientras tanto, una técnica adecuada a su ejecución.

Hoy en día, la experiencia de cualquier intérprete es, naturalmente, inversa: el pianista va desarrollando una técnica sensible a esta riqueza de recursos partiendo de la obra tal como el compositor la escribió. La partitura no es ya —como lo fue para su autor— un punto de llegada, sino un punto de partida. Pero ese punto de partida nos permite sentir como nuestras las inquietudes de Beethoven, y sobre todo ha permitido, a lo largo de la historia, que los hallazgos técnicos del compositor se hayan afianzado de generación en generación entre pianistas que no tuvieron contacto directo con él, pero que gracias a sus obras pudieron convertir esos descubrimientos en patrimonio colectivo.

Las primeras obras de su catálogo pianístico (en particular las Sonatas op. 2, op. 7, op. 10 n.º 3 y op. 13; las dos Sonatas op. 5 para cello y piano y el Quinteto para piano e instrumentos de viento) muestran toda la creatividad de esa época, ilustrando el proceso de afianzamiento de un pianismo que las creaciones posteriores no pondrán en entredicho. No faltaba, por otra parte, el diálogo constante con la experiencia de otros virtuosos; de hecho, la escritura pianística de Beethoven se presenta a menudo como una reinterpretación en clave personal de la experiencia de otras “vanguardias” de la época. Los pasajes cargados de octavas y acordes de las Sonatas op. 2 n.ºs 2 y 3 deben mucho al pianismo de Muzio Clementi, mientras que las sugerentes imitaciones de efectos orquestales que salpican los movimientos lentos de las Sonatas op. 7 y op. 10 n.º 3, parecen seguir la senda iniciada por Haydn con sus últimas Sonatas. El entonces famosísimo John Cramer —muy apreciado por Beethoven— fue el detonante para que éste compusiera el moto perpetuo que corona su Sonata op. 26 (y quizás también los análogos finales de la *Appassionata* y la Sonata op. 31 n.º 3), mientras que el virtuosismo ligero y brillante del que había dado muestra Mozart (especialmente en algunos de sus últimos Conciertos, como los K. 482, 503 y 537) se encuentra llevado al extremo por Beethoven en la parte pianística de la Sonata para cello y piano op. 5 n.º 1, en el final de la Sonata

op. 2 n.º 3 y en el Quinteto op. 16, moldeado sobre el modelo del análogo Quinteto K. 452, así como en las posteriores Sonatas op. 31 n.ºs 1 y 3.

El aspecto en que la aportación de Beethoven a la historia del piano alcanza su máxima originalidad es la atención a la dimensión tímbrica del sonido: la necesidad de encontrar una sonoridad propia para cada página y cada momento. Una pieza tan emblemática como el *Adagio* de la Sonata conocida con el título apócrifo de “Claro de luna” no podría existir sin esa precisa ambientación, esa sonoridad que, desde las primeras notas, permite recrear un estado de ánimo inconfundible. Tan sólo medio siglo antes, el Arte de la Fuga de Bach ni siquiera fue escrita especificando qué instrumentos habrían tenido que tocarla, y la historia de la interpretación nos ha dejado de ella todo tipo de versiones, cada una orientada a enseñar la obra bajo una luz distinta. Esto no representa, por supuesto, un “progreso”, ni es la prueba de ninguna superioridad por parte de uno u otro, sino el indicio de un cambio estético, que Beethoven contribuyó a promover y afianzar. Sus obras pianísticas experimentan a menudo con tesituras insólitas (pasajes cantables ubicados en registros graves, como en el célebre *Adagio* de la Sonata “Patética”, o la insistente frecuentación de la región más aguda del teclado), y presentan superposiciones de planos sonoros capaces de crear ambientes nunca vistos, que a veces impregnan toda una composición (como en el caso del citado *Adagio* del “Claro de luna”) y en otros casos se presentan en rápida sucesión (como en el final de la Sonata “Waldstein”). Todo ello en nombre de un gusto por la experimentación sobre el sonido que el compositor sentía como parte integrante de su actividad compositiva, y que no se apagó ni siquiera con el avanzar de la sordera.

## TÉCNICA Y SONORIDAD EN LOS CINCO CONCIERTOS

Un lugar privilegiado en donde comprobar la creatividad de Beethoven son sus cinco Conciertos para piano y orquesta: obras emblemáticas, que el compositor cuidó con especial esmero y que fueron el producto de procesos creativos particularmente intensos. El legado mozartiano había sido, en este caso, especialmente rico, y para el joven Beethoven los dos primeros Conciertos acabaron por ser auténticas tarjetas de visita, cargadas de referencias al pasado inmediato (J. C. Bach, Clementi, Mozart, Clementi, Kozeluch) y a la vez repletas de novedades de escritura capaces de sintetizar la originalidad de su autor. Una originalidad compositiva y también interpretativa: las imponentes dimensiones de esos dos primeros Conciertos, los ingeniosos equilibrios formales de sus primeros movimientos, las largas frases cantables de los movimientos lentos no podrían existir sin una correspondiente habilidad para que el piano pueda hacer frente a estos nuevos retos. En el primer Concierto, en particular, la riqueza de efectos de la parte pianística es tal que su contraposición con la orquesta se convierte en más de un caso en un diálogo de igual a igual.

Con el Tercer Concierto la dialéctica solo-tutti llega a su apogeo, y la técnica pianística sigue ocupando un papel decisivo. Es emblemática, en este sentido, la entrada del piano en el primer movimiento, que llega tras una larga exposición de la orquesta: siguiendo pautas consolidadas por la

tradición, el solista se presenta exponiendo, solo, el tema inicial; pero Beethoven, en lugar de presentar el tema en su forma original, lo transfigura por completo actuando sobre un aspecto sólo aparentemente secundario como es la intensidad dinámica. Las notas son las mismas pero el efecto retórico es totalmente nuevo: una entrada *forte*, con una profética disposición pianística en dobles octavas y en abierto contraste con la delicada sonoridad del principio.

No menos fascinante es la contraposición entre solista y orquesta en el siguiente Cuarto Concierto, cuyo comentadísimo principio a cargo del solista es un digno anticipo de lo que sigue a continuación. En esta obra la investigación entorno a la técnica del piano alcanza su cenit. El Concierto fue escrito pensando en los recursos de los nuevos instrumentos de mecánica inglesa que precisamente entonces estaban empezando a conocerse en Viena: instrumentos más robustos, de mayor extensión y mayores posibilidades dinámicas. El resultado es una obra de gran virtuosismo y profundos contrastes, llena de diseños fuertemente experimentales que apuran los límites extremos del teclado y explotan como nunca el recurso del pedal de resonancia.

El Cuarto Concierto fue estrenado oficialmente por Beethoven el 22 de diciembre de 1808, en el mismo concierto cuyo programa también incluía el estreno de las Sinfonías n.ºs 5 y 6. Poco después, el compositor se lanzará a la composición de su Quinto Concierto, una obra pianísticamente muy próxima a la anterior pero muy distinta en lo que respecta a la relación entre el solista y la orquesta. Desde el primer momento, Beethoven renuncia aquí a la polarización que había caracterizado el Tercero y el Cuarto, a favor de una interacción constante que fascinará a los compositores románticos y que volveremos a encontrar en los Conciertos de Schumann y Brahms, entre otros. Una integración de elementos que no afecta únicamente a los equilibrios entre solista y la orquesta, sino a las distintas partes de la composición: de ahí la renuncia a una cadencia propiamente dicha — el espacio que tradicionalmente se reservaba al albedrío del solista—, y de ahí la fusión de los dos movimientos conclusivos, mediante una ingeniosa sección de conexión que parece casi una reconstrucción del proceso compositivo que condujo a la creación del tema principal del último movimiento.

## PROYECTÁNDOSE EN EL FUTURO

No todas las obras pianísticas de Beethoven tuvieron el mismo impacto sobre el mundo musical de su tiempo. Algunas (como la Sonata “Patética” o el Tercer Concierto) gozaron de enorme popularidad; otras tardaron en encontrar una acogida favorable, ya sea por su dificultad de ejecución —el Cuarto Concierto, por ejemplo, o la Sonata “Waldstein”—, ya sea por la atrevida orientación estética de algunas páginas, especialmente aquellas escritas en la última década de vida de su autor. Tras su muerte, sin embargo, Beethoven no tardó en convertirse en un referente para las jóvenes generaciones, especialmente entre los músicos más inquietos. Las obras de Beethoven se veían a veces con cierta suspicacia en los entornos académicos, pero su fama no paró de crecer, y se afianzó con inusual rapidez a partir de 1850, amparada por la fascinación que este personaje hurraño,



# musikeon

solitario y sordo ejercía en el imaginario decimonónico, y por una ideología positivista que veía en la idea de “progreso” el hilo conductor de la historia de la música. Todo, en Beethoven, parecía *nuevo* con respecto al pasado, y si había que buscar a un padre fundador para el moderno mundo musical, no podía ser otro que él.

En la historia del piano, la figura de Beethoven encontró pronto el lugar central que ocupa hoy: basta leer los testimonios de Liszt, Bülow o Anton Rubinstein para percatarnos de la centralidad atribuida a nuestro compositor en el camino que condujo al pianismo moderno. Esta influencia se movió en al menos tres distintos planos. Por un lado, hubo una influencia directa: la que el propio Beethoven pudo ejercer en vida con sus clases y sus contactos personales; entre sus alumnos hubo nombres destinados a marcar profundamente la historia de la música, como Ferdinand Ries y Carl Czerny (a su vez pedagogo de fama internacional) y trabajó en directa conexión con constructores como Nannette Streicher y más tarde Conrad Graf, contribuyendo a orientar sus experimentos y las características constructivas de sus instrumentos. Por otra parte, Beethoven propagó su visión del piano a través de sus obras, tanto entre los intérpretes (que se fueron acoplando a las dificultades características de su escritura) como entre los compositores que le vieron como una referencia (especialmente Brahms, Schumann, Mendelssohn, pero también autores más recientes como Hindemith, Bartók o Rzewski): las partituras permitían —y siguen permitiendo— admirar no sólo los ingeniosos equilibrios formales, sino también la disposición pianística, el uso de las texturas y los registros, la multiplicación de los contrastes dinámicos. Y por último, el legado de Beethoven fue importante desde un punto de vista “ideológico”: Beethoven entendió el estudio del piano como una aventura sonora, una búsqueda de recursos expresivos que partía del estudio de los distintos tipos de ataque, en la que se ponía de manifiesto la interrelación entre la experimentación técnica y la experimentación compositiva. No sin dificultades, ése será el camino en que se moverá la historia del instrumento a partir de entonces.

La figura y la obra de Beethoven impregnaron en profundidad el futuro de la música, del repertorio y de la interpretación pianística. Pero la importancia de esta aportación no debe hacernos olvidar que no todas las características de su actividad acabaron por interesar por igual a las futuras generaciones. Poco importó, por ejemplo, el papel que en él desempeñaba la improvisación, tan importante en su día y tan poco cultivada por la mayoría de los intérpretes posteriores; y todavía menos la idea de una flexibilidad a la hora de interactuar con la partitura, precisamente en un autor que nos ha dejado innumerables testimonios de interpretaciones muy creativas, acompañadas de retoques al texto y adaptaciones en función del público o de las condiciones en que se desarrollaba cada interpretación. Una vez más, la historia se ha mostrado selectiva: el siglo XIX y el siglo XX han ido filtrando la herencia del pasado, apartando aquello que no parecía ajustarse a sus expectativas (como la improvisación) y exaltando los elementos que parecían más coherentes con los distintos enfoques estéticos que se han ido sucediendo a lo largo del tiempo. Cabe preguntarnos si el siglo



# musikeon

XXI no nos tiene reservada alguna sorpresa al respecto. Del mundo de la música antigua nos llegan señales de indudable interés (la recuperación de las cadencias improvisadas, por ejemplo); del mundo del jazz, otras no menos llamativas (las aventuras sonoras de Uri Caine, en particular), pero tanto en un caso como en el otro se trata de iniciativas todavía aisladas. Sólo el futuro dirá cuál será el próximo capítulo de la historia del piano y de la interpretación pianística.

© 2007. MUSIKEON.NET