
MOZART Y EL PIANO MODERNO

Laura LARA MORAL

Cada instrumento debe ser fiel a sí mismo y no debe intentar imitar a los demás. El clavecinista no debe andar toqueteando los registros para intentar que su instrumento imite el aumento y la disminución del sonido que resulta posible en el piano. El clavicordista debe tocar de un modo delicado y expresivo; un clavicordio nunca debe sonar como un clave disminuido. El pianista debe resistir la tentación de utilizar octavas en imitación de los registros de 16' y 4' del clave, ya que el efecto en su instrumento jamás podrá ser el mismo [...]. Las interpretaciones deben estar también en estilo; han de estar iluminadas por un conocimiento lo más exhaustivo posible de cuestiones específicas relativas al fraseo, la ornamentación y el tempo que estuvieron asociados a la música cuando se oyó por primera vez. El intérprete tiene pleno derecho a decidir por sí mismo si prefiere olvidarse de algunas de estas cuestiones, pero por lo menos debe ser consciente de que en su día existieron y que en algún momento se consideraron un elemento esencial de una buena interpretación.¹

Cuando un pianista se aventura a interpretar una obra escrita hace varios siglos en un piano moderno, se enfrenta a una problemática muy compleja.

Los instrumentos de teclado de esta época poseen unas características muy diferentes a las del piano actual. Lo ideal sería poder interpretar esta música en aquellos instrumentos para los que fue escrita, pero no todos poseemos un clavicordio, un virginal, un clave o un pianoforte. Entonces... ¿tenemos que renunciar por completo a interpretar esta música?

Un conocimiento exhaustivo de las convenciones musicales que imperaban en la época será el punto de partida para solucionar el problema.

¹ Thurston Dart (*The interpretation of Music*, pp. 166-167). Cita recogida en el libro de Howard Ferguson *La interpretación de los instrumentos del teclado del s.XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 2.003. pp. 167-168.

Debemos dejar de lado anacronismos y, al mismo tiempo, evitar la tentación de hacer que nuestro instrumento suene como otro completamente diferente.

En este artículo haremos una reflexión sobre la interpretación en un piano moderno de las obras para teclado escritas por Mozart. No trataremos de buscar soluciones absolutas e irrefutables, sino estimular la discusión y reflexionar para alcanzar nuevos descubrimientos y un conocimiento más amplio.

Los aspectos a tratar se resumen en los siguientes puntos:

- Características del fortepiano en la época de Mozart.
- Dinámica
- Textura
- Uso del pedal
- Articulación, fraseo y toque.
- La técnica pianística de Mozart.

Características del piano en la época de Mozart

Conocer las cualidades técnicas y sonoras del fortepiano nos ayuda a comprender la íntima relación entre el instrumento y la música de su época.

Gracias a la invención de Bartolomeo Cristofori, el lenguaje de la música para teclado pasaría pronto a ser destinado al fortepiano, dejando de lado paulatinamente al clave, virginal o clavicordio, instrumentos ya con claras carencias sonoras que impedían expresar los nuevos cánones estéticos de Clasicismo.

En los pianofortes del s. XVIII el bastidor estaba construido enteramente de madera, lo que implica una tensión mucho menor de las cuerdas y una sonoridad mucho más tenue que un piano moderno. El registro del teclado también era inferior, llegando generalmente a las cinco octavas hasta 1790. Las teclas eran más estrechas y el calado también era menor, por lo que la acción del teclado era más ligera.

Pero en esta época no todos los pianofortes eran iguales. Existían dos tipos claramente diferenciados: pianos ingleses y pianos vieneses. Los primeros poseen un teclado más pesado y una mayor sonoridad entre otras características, pero serían los pianos vieneses los preferidos por Mozart. Este compositor mencionaba frecuentemente en sus cartas la familiaridad con los pianos fabricados por Johann Andreas Stein, que poseían unas características muy específicas: la profundidad de la tecla era aproximadamente de 3mm y para bajarla sólo hacían falta unos 10-15 gramos. No ocurre lo mismo en nuestro piano moderno, en el cual la profundidad del mecanismo es de 9 mm y accionarlo requiere unos 55 gramos para cada tecla.

En cuanto a la sonoridad de estos fortepianos vieneses, podemos señalar algunas características muy definitorias: su sonido es bastante metálico y rico en armónicos, la sonoridad brillante del ataque inicial decae rápidamente, lo que permite al intérprete más flexibilidad en cuanto al uso del espacio entre las notas para mostrar mejor las diferencias dinámicas y los cambios de articulación. También había una gran diferencia sonora entre el registro grave, medio y agudo. El bajo es sonoro, pero sin perder claridad; el registro medio produce una sonoridad clara y cálida, mientras los agudos suelen sonar metálicos y muy penetrantes. En este último registro el intérprete debe mantener con frecuencia las notas con los dedos aún cuando ya está sonando la siguiente, para intentar producir el "legato". Los acordes en el registro grave puede ser un problema a la hora de interpretarlos en un piano actual, y se aconseja utilizar poco pedal o ninguno, y dar mayor importancia tímbrica a las notas exteriores del acorde, intentando resaltar el bajo.

Los intérpretes de la época también debían contar con algunas características técnicas muy claras, como ligereza, delicadeza y naturalidad. El corto recorrido de la tecla y la acción ligera del teclado facilitaba el "non legato" y las ligaduras cortas (ligaduras de dos notas o en pequeños grupos de notas). Esta técnica pianística de mediados del s. XVIII era muy similar a la de los clavecinistas o clavicordistas.

En cuanto al mecanismo del pedal, nuestro piano actual acciona la elevación de los apagadores con el pedal derecho, pero el piano Stein poseía una pequeña palanca accionada con la rodilla que estaba situada en la parte inferior del teclado. Este punto será tratado posteriormente.

Dinámica

En este segundo punto trataremos dos aspectos diferentes: las indicaciones dinámicas plasmadas en la partitura y las características dinámicas del piano de la época.

Respecto a las indicaciones dinámicas de la partitura, debemos saber que a partir de mediados del s. XVIII comienzan a proliferar en gran medida. Anteriormente es bastante inusual encontrar indicaciones de este tipo en las obras, ya fuesen manuscritas o impresas. Podía deberse a varios factores: que el compositor suponga que el intérprete tiene el conocimiento necesario de las convenciones de la época como para aplicar él mismo las diferentes dinámicas, que no se escribieran las obras con intención de que perduraran tan a largo plazo y fuesen tocadas por intérpretes de siglos posteriores, o que no fuesen escritas para ser impresas, por lo que no se cuidaban tanto estos detalles. También es de gran importancia el instrumento para el que fueron escritas estas obras, ya que si estaban destinadas al clave no era posible cambiar tan asiduamente de matices. Estos instrumentos de teclado poseían otros mecanismos como los registros para dar variedad dinámica a las obras musicales.

Visto esto y centrándonos ya en el compositor que nos concierne en este artículo, tenemos que decir que Mozart no hizo un gran uso de indicaciones dinámicas en sus obras. El uso de *pp* o *ff* es bastante infrecuente, por lo que cuando aparecen son verdaderamente importantes. Los signos básicos son *p* y *f*, y el contraste entre uno y otro reviste una gran importancia, aunque no por ello hay que atribuir un valor absoluto a estas indicaciones. Aunque el amplio contraste en *p* y *f* deba siempre mantenerse, utilizar inflexiones dinámicas entre estos dos niveles no sólo es admisible sino esencial. Otras indicaciones como *mf*, *pf* (poco forte), o *mezza voce*, eran muy inusuales, y *mp* ni siquiera existía en el Clasicismo temprano.

Pasamos ahora a comentar los aspectos dinámicos o sonoros del piano de esta época y las dificultades de trasladar estas características a un piano moderno.

La diferencia de volumen entre un pianoforte del s. XVIII y el piano actual es bastante notable. Una cruda comparación puede sernos de gran

utilidad: cada uno de los niveles dinámicos generales en un instrumento actual es aproximadamente el equivalente a un nivel más alto en el fortepiano. Para comprenderlo mejor, tomaremos el siguiente ejemplo: obteniendo la máxima sonoridad posible del fortepiano tenemos una intensidad muy parecida a la que podemos sacar de un piano moderno tocando sólo en *mf*. Debemos aclarar en este punto que no estamos hablando de indicaciones dinámicas, sino de sonoridades producidas por un instrumento.

Se puede contemplar este problema desde dos perspectivas diferentes: la primera sería tocar en el piano moderno aprovechando todas las cualidades de este instrumento, usando toda la paleta dinámica que nos ofrece; la segunda sería bajar la sonoridad en el piano moderno usando las proporciones descritas en el párrafo anterior.

En relación a esta disyuntiva, Robert Donington hace una particular diferenciación entre "autenticidad histórica" y "autenticidad esencial". La autenticidad histórica es la que hace uso de todo el conocimiento de las convenciones históricas, y requiere un fortepiano similar al que utilizó el compositor, afinado a una frecuencia inferior. La autenticidad esencial hace uso de este conocimiento amplio de las convenciones de la época para revelar el carácter inherente de la pieza y producir una interpretación estéticamente correcta sin tener que usar un instrumento de la época. Creo que está bastante claro que la autenticidad esencial tiene unos criterios mucho más afines a los de los intérpretes del s. XXI que no queremos renunciar a tocar la música del pasado.

Ya para concluir con esta discusión, creo que es bastante reveladora la afirmación de Sandra P. Roseblum: "*Toca Mozart en un piano moderno, pero no lo modernices. Proyecta las relaciones dinámicas, tempos, articulación, pedalización y ornamentación que son congruentes con el concepto del compositor.*"²

² "Play Mozart on a modern piano, but do not modernize it. Project dynamic relationships, tempo, articulation, pedaling, and ornamentation that are congruent with the composer's concept." Cita de Sandra P. Roseblum extraída de su libro *Performance practices in classic piano music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1.988. p. 56.

Textura

Este es uno de los problemas más difíciles para el pianista moderno que se aventure a interpretar la música de este compositor. Cuando nos disponemos a tocar la música de Mozart en el piano moderno, debemos cuidar especialmente no producir un sonido grueso, que era completamente ajeno al fortepiano, pero muy característico de nuestro instrumento actual. Esto es muy importante en el caso de los acordes en posición cerrada en el bajo. Estos suenan claros y transparentes en el fortepiano, pero en nuestro instrumento pueden adquirir un sonido turbio y opaco. Una sencilla solución sería aligerar las notas centrales del acorde, de modo que sean menos prominentes que la octava tocada por el quinto dedo y el pulgar. Si fuese necesario realizar un acento fuerte pero transparente, en esta ocasión también podría partirse del acorde tocándolo como un arpeggio rápido. Esta práctica era habitual entre los clavecinistas y no estaría fuera de lugar en la música para piano, siempre que no degenerase en un hábito irreflexivo.

Ya hemos aclarado en varias ocasiones que no hay que intentar "imitar" el sonido de un fortepiano, pero en el caso de la textura no hay que olvidar la sonoridad tan transparente, ligera y brillante que hacía tan característica la música de Mozart.

Uso del pedal

El pedal de resonancia utilizado en la música escrita para fortepiano tenía un efecto muy diferente al del pedal del piano actual, y este es un factor a tener muy en cuenta por el intérprete.

Con un sonido más ligero y evanescente, en el pianoforte podíamos permitirnos hacer uso del pedal de manera más prolongada, y sin cambiarlo durante mucho más tiempo. Eso ocurre en la Sonata en Do mayor, Hob. XVI/50 de Haydn, donde indica un pedal abierto durante cuatro compases (120-124) aunque las armonías sean diferentes. En un fortepiano esto habría producido un efecto misterioso y no confuso, pero un pianista actual no debe seguir estas indicaciones al pie de la letra.

En el caso de Mozart, este quedó fascinado por el pedal de los pianos Stein e hizo un gran uso de sus mecanismos de rodillera, a pesar de que

en su música no se encuentra ni una sola indicación de pedal. Esto puede deberse a que el uso del pedal en los diferentes tipos de pianoforte podía variar en gran medida de uno a otro, por lo que el compositor dejaba su uso a criterio del intérprete. Esta omisión de indicaciones no supondría un gran problema para un intérprete de fortepiano de aquella época, ya que contaba con el mismo tipo de instrumentos y vivía dentro de la corriente estética de aquella época; pero para nosotros puede ser mucho más complejo, y resolver este problema requiere una intensa reflexión por nuestra parte.

A grandes rasgos, podemos afirmar que la música de Mozart exige cambios de pedal frecuentes y discretos para que no se vea nunca oscurecida su característica claridad de textura.

Podemos describir el uso de pedal según los siguientes factores:

Armonía: las diferentes armonías debían sonar separadas excepto si el compositor indicaba lo contrario. Un ritmo armónico rápido requiere cambios de pedal más frecuentes.

Ritmo: el uso del pedal era más apropiado en tiempos lentos con un ritmo armónico lento y una melodía que se mueve lentamente.

Textura: más apropiado en texturas homofónicas. Podía sostener notas del bajo o aumentar la resonancia de algunos acordes.

Articulación: casi todos los pasajes legato se hacía manteniendo las notas con los dedos, prescindiendo de pedal. Sólo ocasionalmente se usaba éste cuando los dedos no podían ligar.

Dinámica: el uso del pedal ayudaba a incrementar el *forte* y los acentos. También se utilizaba para acentuar el contraste entre *forte* (con pedal) y *piano* (sin pedal).

Melodía: en ocasiones se usaba para aumentar la resonancia de notas largas o importantes.

Registro: el pedal podía reforzar notas o pasajes que sonarían demasiado ligeros sin pedal.

Visto todo esto, tan sólo nos quedaría por tratar un último aspecto, y es que el pianista actual en ciertas ocasiones puede hacer un uso superficial del pedal (o medio pedal) para no enturbiar la clara textura que caracteriza a la música de este compositor. Este uso de pedal depende del contexto musical, del tempo que elija el intérprete, de las características acústicas de la sala donde se vaya a tocar, y del instrumento del que se vaya a hacer uso.

Por último, debemos tener muy claro cuál es el principal factor que decide la pedalización de una obra, y este no es otro que “nuestro oído”. El arte de pedalizar implica una estrecha colaboración entre la acción física realizada por nuestro pie y nuestra percepción sonora. Esta conexión nos permitirá que nuestra forma de usar el pedal se convierta prácticamente en un acto reflejo y que nos ayude a controlar el uso del mismo aun cuando tocamos en un piano al que no estamos familiarizados.

En lo que a pedal izquierdo se refiere, Mozart nunca lo indicó en sus partituras, pero es probable que estuviese familiarizado con el efecto y que lo utilizara, ya que este mecanismo era muy frecuente en los fortepianos desde que Cristofori inventara el instrumento en 1726, aunque tuviese diferentes formas de ser accionado (en forma de tirador manual, con un dispositivo accionado con la rodilla, o con pedal).

Articulación, fraseo y toque

El término “articulación” hace referencia a la delineación de motivos o de ideas musicales. Ya sea indicado por el autor o por el intérprete, este factor es el elemento principal en la coherencia interna de las frases y, junto con la actividad armónica y rítmica, nos permite ver de manera más evidente los segmentos melódicos y la longitud de las frases.

En el Clasicismo, las indicaciones como las ligaduras y los signos de “staccato” y “portato” aparecen en las partituras con mucha frecuencia. No ocurría lo mismo con las indicaciones dinámicas de la música de Mozart que, como ya indicamos en apartados anteriores, eran escasas o inexistentes en algunos casos. Este hecho pone en evidencia la importancia que la articulación adquiere en esta época, llegando a ser el elemento interpretativo más relevante.

En la música para teclado del s.XVIII se encuentran diferentes tipos de toque: *nonlegato*, *legato* y *staccato*. Otros tipos como *tenuto*, *portato* o *legatissimo* no son más que una variante de los anteriores.

Según autores como Türk, el staccato era la manera “usual” de tocar. Las ligaduras suelen abarcar de dos a cuatro notas, y en pocas ocasiones sobrepasan la barrera del compás.

A pesar de la omnipresencia del toque *staccato*, existían otros tipos de toques muy característicos en la época, como el “toque prolongado” que consiste en mantener notas y prolongar su valor bastante más de lo que está indicado en la partitura. Esto suele utilizarse mucho en los acompañamientos, donde se prolongan las notas más graves creando una segunda dimensión sonora o imitando una segunda voz oculta.

Para nosotros, acostumbrados a las largas frases y legatos perpetuos del s. XIX, la música del Clasicismo puede ser algo difícil en lo que a su interpretación se refiere, pero un profundo análisis de esta nos permite apreciar la frescura y naturalidad que desprende.

La técnica pianística de Mozart

La técnica del fortepiano proviene de técnicas empleadas y desarrolladas primeramente por clavicordistas y clavicembalistas, pero el nuevo instrumento implicaba cambiar la manera de tocarlo, ya que la posibilidad de hacer diferencias dinámicas requería un determinado toque para controlarlas.

La relativa ligereza, fragilidad y poca profundidad del teclado hacía que la técnica del pianoforte derivara de la empleada por sus antepasados. Nos referimos aquí al uso de un brazo y mano bastante estático, la predominante articulación de dedos y un ataque desde cerca de la tecla. El grado de fuerza empleada en un fortepiano también era muy parecido al de los instrumentos anteriores a él, y era mucho más valorada la agilidad que la potencia. El uso del brazo en estos instrumentos antiguos produce una pesadez en el sonido que contradice los cánones estéticos de la época.

Estos pilares básicos de la técnica evolucionarían posteriormente debido al deseo de los compositores de incrementar la expresividad y a la

aparición del concierto público como parte de la vida musical. Tanto los instrumentos como la manera de tocarlos cambiaría; a medida que estos iban creciendo en tamaño y volumen, la técnica iba evolucionando hacia una mayor implicación corporal del intérprete (uso del peso del brazo, e incluso de la espalda).

Respecto a la peculiar técnica empleada por Mozart, muchos comentarios de músicos y estudiantes de la época enfatizan la importancia que este daba al *cantabile*, dinámicas expresivas, digitación apropiada, buena posición de los dedos y fluidez.

No hay escritos en los que él mismo describiera su técnica, pero sí ha perdurado en el tiempo una carta escrita en octubre de 1777 en Mannheim, haciendo una dura crítica a lo que él considera la manera “errónea” de tocar:

Cualquiera que la vea y oiga tocar y pueda evitar reírse, debe, al igual que su padre, estar hecho de piedra. En lugar de sentarse en la parte central del piano, ella se sienta arriba frente a los agudos, y esto le da más oportunidades para girar alrededor y hacer florituras. [...] Cuando un pasaje se repite, ella lo toca más lento la segunda vez. Si este debe ser tocado una tercera vez, entonces ella lo interpreta aún más despacio. [...] Pero lo más gracioso de todo es que cuando llega a un pasaje que debe fluir como aceite y que necesita un cambio de dedo, [...] ella se salta las notas, levanta su mano y comienza de nuevo con comodidad. [...] Ella nunca llegará a adquirir lo más esencial, lo más difícil y el mayor requisito en música, que es el tiempo.³

3 “Anyone who sees and hears her play and can keep from laughing, must, like her father, be made of stone. For instead of sitting in the middle of the clavier, she sits right up opposite the treble, as it gives her more chance of flopping about and making grimaces. [...] When a passage is repeated, she plays it more slowly the second time. If it has to be played a third time, then she plays it even more slowly. [...] But the best joke of all is that when she comes to a passage which ought to flow like oil and which necessitates a change of finger, [...] she just leaves out notes, raises her hand and starts off again quite comfortably. [...] She will never acquire the most essential, the most difficult and the chief requisite in music, which is, time.” Cita extraída de *Performance practices in classic piano music* de S. P. Rosembaum (página 23), cuya procedencia original es el libro *The letters of Mozart and his family*, editado y traducido por Emily Anderson en 1.961.

CONCLUSIONES

Como ya dijimos al principio, este tema resulta bastante complejo. Tenemos que remitirnos a fuentes de la época que no están escritas por el propio Mozart: algunas de ellas no sólo no aclaran demasiado, sino que incluso contradicen a otras. Podemos considerar este artículo como el primer paso de una búsqueda ardua y compleja: conocer las convenciones interpretativas de una época. Conociendo estas podremos disfrutar plenamente de la música de Mozart, ya que nos ayuda a conocer el carácter inherente de cada una de sus obras.

Algunos aspectos de la música como ornamentación y elección o flexibilidad del tempo, también son factores que debemos tener en cuenta pero, debido a la longitud del artículo y a la menor relevancia que tienen respecto al tema a tratar, aplazaremos el análisis de estos factores musicales para otra ocasión.

Ya para concluir, creo que debemos ser conscientes de la importancia que tiene el estudio de las fuentes y el análisis histórico de los diferentes parámetros de la música; pero, por muy eruditos que seamos en la materia, no hay nada comparable a poder interpretar esta música en su instrumento original. Las dudas sobre ornamentación, digitación, articulación, tempo o pedalización se ven prácticamente resueltas. Esto es debido a que la mayoría de la música de Mozart fue escrita para un instrumento en concreto y su música aprovecha las cualidades sonoras y mecánicas del mismo. Tocar uno de estos instrumentos se convierte en una experiencia de incalculable valor. Tener la oportunidad de sentirlo en primera persona nos permite retroceder en el tiempo y esto hace que esta experiencia valga “más que mil palabras”.

BIBLIOGRAFÍA:

- ROSEMBLUM, Sandra P. *Performance practices in classic piano music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1.988.
- ROWLAND, David. *Early keyboard instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2.001.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la Técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2.001.
- FERGUSON, Howard. *La interpretación de los instrumentos del teclado del s. XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 2.003.
- BANOWETZ, Joseph. *El pedal pianístico*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1.999.