
LA OBRA TEÓRICA DE TOBIAS MATTHAY (1858-1945)

Antonio SIMÓN MONTIEL

“Technique is rather a matter of the mind than of the *fingers*”

Tobias Matthay. The visible and invisible in piano technique

El estudio de la técnica pianística ha sido un campo tradicionalmente teñido por enfoques de un marcado empirismo. Así, sus preceptos y estrategias han estado y siguen estando -en general- sustentados en metáforas, intuiciones y, sobre todo, en un duro trabajo físico anclado en el método del ‘ensayo y error’. La propia complejidad del fenómeno, que hace de su análisis una tarea muy ardua, y la dificultad para aplicar en fórmulas pedagógicas claras los resultados obtenidos, han contribuido decisivamente a esta situación.

No obstante, a lo largo de la historia han sido muchos los autores que han tratado de aproximarse a la técnica instrumental desde una perspectiva analítica con objeto de fijar algunos conceptos claros e irrefutables que pudieran colaborar en que este proceso de aprendizaje basado en largas horas de búsqueda instrumental diera resultados más rápidos y más favorables.

Hasta comienzos del siglo XX, estos estudios tendían por lo general a ser meras compilaciones de una tradición concreta o de la experiencia de un autor, en las que podemos encontrar consejos sobre la posición de la mano o el cuerpo, reflexiones más o menos vagas sobre la producción sonora y ejercicios técnicos pensados para ser estudiados al piano. Sin embargo, la industrialización y los aires neopositivistas de principios del siglo

XX provocaron el despertar de un interés por el estudio de la técnica desde presupuestos más ‘científicos’ bajo los que cada movimiento y cada aspecto de la producción del sonido habían de ser estudiados en profundidad. Daba así comienzo la era de lo que se ha dado en llamar “la tecnología pianística”.

En 1903 se publica *The act of touch*, el primer libro del pianista y pedagogo inglés Tobias Matthay, siendo quizás ésta la obra que inaugura la época dorada del estudio analítico de la técnica: el inicio de un arco que -pasando por los estudios de Breithaupt, Ortmann, Selva o Fieldman- llega en 1932 hasta el propio Matthay, hasta su *The Visible and Invisible in piano technique*, abrazando de esta forma en sí las tres primeras décadas del siglo XX.

1. Tobias Matthay

Nacido en Londres en 1859, Tobias Augustus Matthay es uno de los autores que más ha influido en la historia de la teoría técnica pianística. En su juventud hizo una destacable carrera como compositor y concertista, dedicándose posteriormente a la enseñanza con gran éxito. Su figura se convertiría pronto en toda una referencia de la pedagogía pianística en el mundo anglosajón y de su clase emergerían figuras de gran nivel como Moura Lympany, Clifford Curzon o Myra Hess.

Matthay es autor de una obra teórica abundante y muy novedosa en su tiempo y es quizás el primero que logra abordar con cierto éxito la tarea de establecer una teoría analítica completa en torno a la técnica del piano. Su obra se sustenta en dos libros fundamentales que son además el primero y uno de los últimos de su prolífica producción. Así, en 1903 publica *The act of touch*, densísimo tratado que condensa sus ideas y propuestas fundamentales y en 1932 vería la luz su *The invisible and visible in piano technique*, una obra que corrige en parte lo expuesto en *The act of Touch* y resume todas sus propuestas y enseñanzas hasta esa fecha.

Gravitando en torno a estas dos obras magnas encontramos una pléyade de escritos de Matthay de los cuales el más destacable es sus *Relaxation studies* de 1908, obra de orientación eminentemente práctica que facilita

grandemente por medio de ejercicios la comprensión de muchos conceptos abordados en sus obras más teóricas. Otras libros suyos incluyen los *First principles of pianoforte playing* (1905) -obra que no es más que una condensación de lo tratado en *The act of touch-, Musical interpretation* (1924), *The child's first steps* (1912), *On memorizing and playing from memory* (1926) y muchos otros, siendo la mayoría de ellos opúsculos de pocas páginas u obras dedicadas a aspectos más o menos específicos de la técnica como pueden ser el pedal o la memorización.

En cualquier caso y como decíamos, lo fundamental de su teoría se encuentra condensado en *The act of Touch* y en *The visible and invisible in piano technique* y complementado de forma gráfica en los *Relaxation studies*.

La obra de Matthay es de una complejidad notable, quizás sobre todo debido a su prosa sumamente farragosa y confusa. Singularmente, *The act of Touch* es un libro agotador y denso, abigarrado de enormes notas a pie de página que interrumpen constantemente la lectura, conceptualmente muy reiterativo y opaco y atravesado por completo por esquemas, sinopsis, tablas, clasificaciones, relecturas y redefiniciones que hacen de su comprensión una tarea harto ardua.

Los *Relaxation studies* (en adelante RS) conforman un volumen de una lectura algo más fácil dado su carácter más gráfico, pero en *The Visible and invisible in piano technique* (en adelante TVAI) Matthay vuelve por sus fueros con un libro que, si bien liberado en parte de las taxonómicas tablas y clasificaciones presentes en *The act of Touch* (en adelante TAOT), sigue viéndose perjudicado por una prosa farragosa y una exposición conceptual confusa y reiterativa. Siendo esto así, es en cualquier caso necesario reconocer que el corpus conceptual que se deriva de todo este caos es ciertamente novedoso y que está cargado de sugestivas apreciaciones que habrían de marcar los futuros estudios sobre la técnica del piano.

Es importante también subrayar que la teoría de Matthay no es en puridad una teoría científica. Analítica sí, pero no científica. Así, Matthay mezcla en sus razonamientos hechos probados por la física y límpidos análisis mecánicos del funcionamiento de la tecla con asertos que tienen su ori-

gen en sus propias experiencias y observaciones y que él eleva sin solución de continuidad a la categoría de verdades científicas cuando en realidad no pasan de ser hipótesis inteligentes basadas en hechos empíricos.

Es posible encontrar en la impresionante *Historia de la técnica pianística* de Luca Chiantore un bastante acertado resumen descriptivo de lo expuesto en *TAOT* y *TVAI*. Nosotros -por nuestra parte- trataremos en este artículo de aproximarnos a la teoría de Matthay desde una perspectiva menos descriptiva y más cualitativa, procurando así condensar, destilar los conceptos que en ella se desarrollan de manera que sean comprensibles de forma más inmediata e íntegra al lector.

2. El acto del toque y su relación con la calidad del sonido

El convencimiento primigenio que guía a Matthay a lo largo de toda su investigación es el de que la calidad sonora producida por el piano esta directamente relacionada con el tipo de toque que la ha provocado, es decir, que una misma tecla atacada con recursos técnicos diversos está en condiciones de producir sonidos de color y calidad distinta.

Esto que parece un concepto evidente, no lo es tanto, y ha sido de hecho frecuentemente puesto en cuestión por autores como Ortmann que aseguran que a un determinado nivel de intensidad sonora, cada tecla suena siempre igual independientemente de la forma en que haya sido puesto en acción. En cualquier caso, es importante subrayar que este y no otro es el punto de partida de Matthay y que todo su posterior aparato teórico se basa en la idea de provocar sonidos de mejor calidad por medio de un acercamiento fisiológico concreto. Bien es cierto que al mismo tiempo que declara estar convencido de que estas diferencias existen, él mismo admite no tener una explicación definitiva para las mismas:

“The explanation of the process by which the Hammer is able to transmit those known differences in Key-treatment to the String, that cause the latter to emit either a purer or an impurer sound, has not yet been finally determined. [...]at this point experimental science at present still fails us, although it is quite certain that such transmission does take place, since each difference in key-treatment infallibly induces its particular concomitant difference in sound-shading.”

En todo caso, la hipótesis de partida de Matthay es la siguiente: cuanto más gradual sea la puesta en funcionamiento de la tecla, cuanto más progresivamente se la haga adquirir su velocidad final, tanto mayor será la calidad y redondez del sonido resultante. A partir de esta idea se desarrollan todos sus conceptos relativos al peso, la rotación o la posición de la mano: todos aquellos movimientos que potencien esta gradualidad serán más aconsejables que los que no lo hagan.

“We must determine in which manner the required speed shall be reached, for if the total energy is applied suddenly, then the result is a “brilliant” but “short” tone; whereas, if it is instead applied gradually, then we shall obtain a truly “singing”, or “sympathetic” tone, of good carrying power.”¹

Si es o no acertado este punto de partida conceptual es algo que excede los límites de este artículo y que no está, además, a nuestro entender totalmente claro a día de hoy. En todo caso, subrayamos una vez más que en esta idea está la génesis de todo el aparato conceptual que construye Matthay en su obra.

Un ejemplo claro de esto es una de las primeras clasificaciones que hace Matthay en *TAOT*. Al decir del autor existen dos actitudes fundamentales a la hora de atacar la tecla con el dedo. Se trata de la diferenciación entre lo que él llama el ‘ataque colgante’ (*clinging touch*) y el ‘ataque impulsado’ (*thrusting touch*), siendo el primero realizado con el dedo distendido y llegando a la tecla con la yema del mismo y el segundo con el dedo arqueado y atacando la tecla de manera algo más vertical. Matthay utiliza una algo confusa explicación física (ver fig. 1) para sustentar su afirmación de que la primera de estas actitudes provocaría un sonido más cálido y cantabile y la segunda uno más corto y brillante.

1 MATTHAY: *íd.*, p. 50.

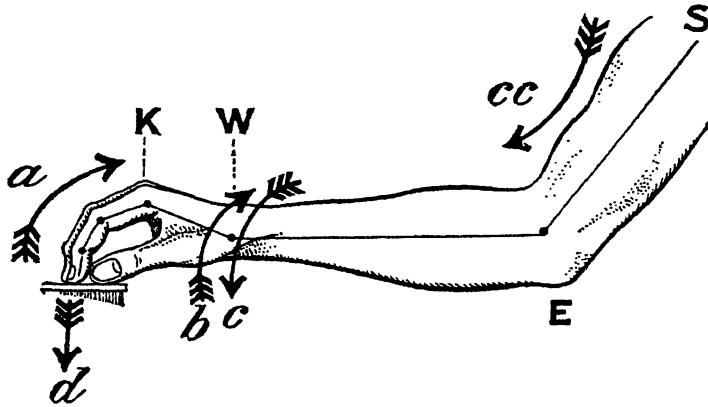


FIG. 8.—DESCRIPTION: * The arrows in the above, represent the directions in which the forces tend during BENT finger-attitude.
a and *b* denote the direction of the energy resulting by recoil from the *thrusting* action of the finger and hand against the key, and manifesting itself upwards and backwards respectively at the knuckle and wrist joints.
c and *cc*, the energy that balances this, derived from arm-weight and force.
 K is the Knuckle; W the Wrist; E the Elbow, and S the Shoulder.

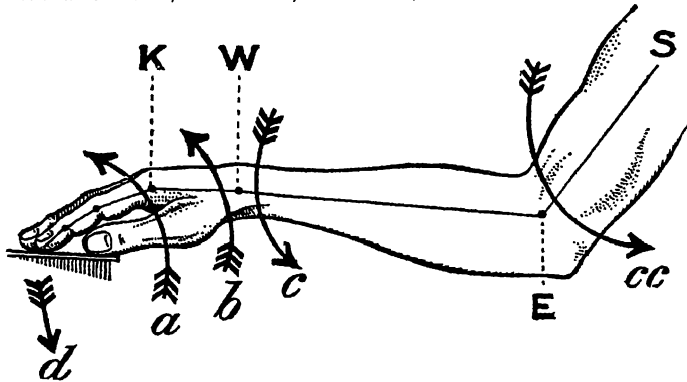


FIG. 9.—DESCRIPTION: The arrows denote the tendencies during FLAT finger-attitude.
a and *b* denote the direction of the energy resulting from the finger and hand *clinging* to the key, and how it manifests itself as an upward and forward-drawing stress at the knuckle and wrist.
c and *cc*, the direction in which the energy tends, that is set free in this case at the elbow and wrist, and derived from Arm-weight through its release.
d, in both Figs., shows the direction of the total Energy-result,—vertical upon the key during its descent, and slightly dragging, in Fig. 9.

Ilustración 1. MATTHAY: *íd.*, p. 166.

En sus propias palabras:

“The Clinging-attitude makes for beauty of the tone, the singing-quality, with its carrying character ; because the whole limb is here in its most elastic condition. The Thrusting-attitude makes for brilliancy and aggressiveness, with its “ short ” Tone-character; because the whole limb is then in a more rigid condition.”²

3. La cesación inmediata del esfuerzo

Uno de los conceptos clave para comprender las teorías de Matthay es el de la cesación inmediata del esfuerzo. La sustancia del mismo es considerar la producción de cada sonido como un hecho fisiológico aislado que no guarda más que una relación de colateralidad con los ataques subsiguientes o anteriores. Matthay fundamenta este concepto en, entre otras cosas, las particularidades de la mecánica del piano que impiden variar los parámetros sonoros una vez que la tecla ha sido pulsada. Así, su propuesta para todos los tipos de ataque incluye una cesación inmediata de todo esfuerzo muscular y un recogimiento del peso del brazo por parte de los músculos que lo sustentan de manera que la tensión quede limitada a lo estrictamente necesario para que la tecla no vuelva a su posición original.

Es de vital importancia subrayar este concepto puesto que es quizás lo que separa con más nitidez las teorías de Matthay de las de otros autores: la concepción del acto de producción sonora como un acto discontinuo, separado para cada nota y que cesa tan pronto como comienza el sonido de la nota en cuestión.³

En *Relaxation Studies* podemos encontrar algunos ejemplos de lo que Matthay llama 'aiming exercises' (ver ejemplo en fig. 2), es decir, ejercicios encañados a obtener un absoluto control muscular que permita relajar, cesar toda actividad muscular en cuanto que el sonido de la cuerda se inicie.

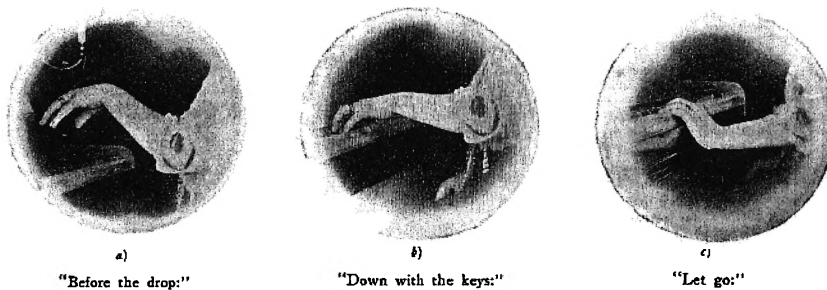


Ilustración 2. MATTHAY, Tobias: *Relaxation Studies*. Nueva York: Bosworth, 1908, p. 12.

3 MATTHAY: *id.*, p. 77.

Toda teoría que no satisfaga estos parámetros (como por ejemplo las teorías curvilíneas de Deppe o la transmisión de el 'peso completo del brazo' de Breithaupt) es fuertemente criticada por Matthay.⁴

Así, la relajación y la economía muscular son para él dos conceptos fundamentales, pues considera que toda rigidez es un gasto inútil de energía y una fuente de imprecisión que acaba por provocar una pérdida de calidad en el sonido. Matthay muestra de hecho una preocupación por los estados de actividad muscular que ningún autor había insinuado antes. Fruto de esto es su continua insistencia en que la mayoría de los parámetros técnicos importantes no están relacionados con lo visible -con los movimientos-, sino con lo invisible, es decir, con los estados de tensión o distensión interna de los músculos.

Toda su teoría de producción del sonido está, como hemos comentado, sustentada en esta cesación inmediata del esfuerzo. Según Matthay cada movimiento de ataque está compuesto por dos elementos:

- EL IMPULSO AÑADIDO (*added-impetus*). Esto es, el esfuerzo muscular instantáneo que provoca el descenso de la tecla y que debe de cesar tan pronto como se produzca el sonido. Como veremos más adelante, el uso del peso del brazo también es considerado un impulso añadido y consecuentemente también debe de cesar de inmediato.
- EL REPOSO (*resting*) de la mano sobre la tecla. Un acto que sí es continuo durante toda la frase musical, pero que no es más que el uso de una cantidad mínima de peso encaminada sola y exclusivamente a evitar que la tecla vuelva a su posición inicial.⁵

En realidad, esta concepción del reposo como una dosis mínima de peso es para ser exactos la que propone en *TAOT*. En cambio en *TVAI*, Matthay introduce los conceptos de músculo fuerte y débil.⁶ Los músculos

4 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 166.

5 MATTHAY, Tobias. *The act of Touch in all its diversity*. Londres: Bosworth, 1903, p. 135.

6 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 43.

fuertes -flexores- serían los encargados del impulso añadido y los pequeños -lumbricales-, del reposo. En todo caso, esto no es más que una pequeña aclaración del mecanismo, pero la teoría de producción inicialmente pergeñada en *TAOT* queda intacta.

También están relacionados con los conceptos de impulso, cesación y reposo los procedimientos para producir staccato, tenuto y legato. Para Matthay la diferencia entre uno y otro reside sola y exclusivamente en la 'modalidad' de reposo que se aplicará a la tecla tras la cesación del impulso. Sin ningún reposo obtenemos el staccato, con reposo obtenemos el tenuto y con un reposo que dura hasta la producción del sonido de la siguiente nota obtenemos el legato.⁷

En general y como veremos más adelante, todas las modalidades de producción de sonido propuestas por Matthay en *TAOT* están compuestas por los dos elementos de impulso y reposo, o más certeramente impulso, cesación y reposo. Bien es cierto que desde la publicación de *TAOT* en 1903 en adelante, Matthay realiza pequeños retoques a sus teorías que tienen todo el aspecto de estar provocados por la influencia de las nuevas propuestas de Breithaupt y Ortmann. Breithaupt publica en 1905 su *Die natürliche Klaviertechnik* y en los *Relaxation Studies* de Matthay de 1908 ya se hace patente una cierta influencia en las ideas de este, por la gran atención que presta a temas que en *TAOT* habían pasado casi desapercibidos como la rotación del antebrazo o la transmisión del peso.

Así en *TVAI* -como comentaremos más adelante-, Matthay acepta -negando al mismo tiempo que lo esté haciendo- ciertas formas de toque que rompen con este esquema de esfuerzos discontinuos. En todo caso, esto no altera sustancialmente sus teorías que permanecen bastante leales al esquema de relajaciones instantáneas pergeñado en *TAOT*.

Condensando aún más la teoría de Matthay podemos decir que la misma consiste en la consecución de un control absoluto de cada segmento del brazo. Esto se aplica por igual a la habilidad para ponerlo en juego por sí sólo o en conjunción con otros y a la capacidad para cesar inmediatamente su esfuerzo a voluntad.

7 MATTHAY, Tobias. *The act of Touch in all its diversity*. Londres: Bosworth, 1903, pp. 85-86.

Para ilustrar con otro ejemplo este proceso relajación y de cesación inmediata del esfuerzo nos referiremos a otro de los ejercicios que podemos encontrar en los *Relaxation Studies* (ver ilustr. 3). El mismo consiste en practicar sobre una mesa las dos posiciones posibles del dedo: la plana y la curvada. Las dos capacidades importantes a desarrollar son la de poder tensionar sola y exclusivamente el dedo y la de controlar la cesación instantánea de toda tensión.

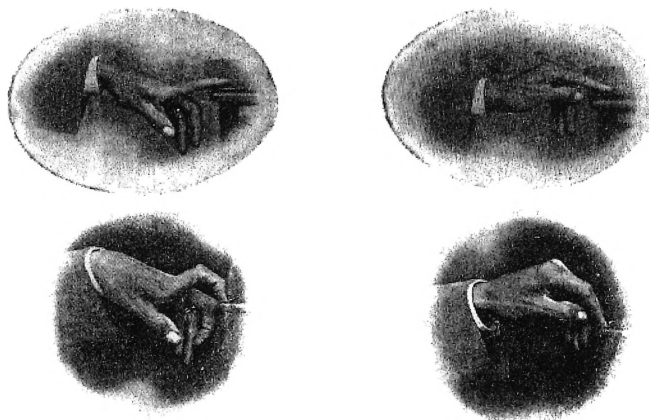


Ilustración 3. MATTHAY, Tobias. *Relaxation Studies*. Nueva York: Bosworth, 1908, pp. 73-74.

4. Los elementos de formación del toque

A lo largo de su obra, Matthay insiste hasta la saciedad en la diferencia entre movimientos y esfuerzos. De ahí el título *The visible and invisible in piano technique*. Para Matthay el movimiento que realizan los distintos segmentos del brazo en el ataque no es un factor primordial a la hora de clasificar los tipos de toque. Lo importante, es en cambio y como indicábamos más arriba, el estado de tensión o relajación de cada uno de estos segmentos más allá de que produzca o no un movimiento visible:

“Now, do not confuse Exertion and Movement of a limb as meaning the same thing. They are two quite distinct facts. It is possible to obtain a movement without exertion, as you do when you let the hand or arm fall of their own weight”; but, on the other hand, you may make an exertion without showing any corresponding outward movement, as you do when you firmly hold something in your hand maybe quite a considerable exertion and yet nothing is revealed visibly.”⁸

8 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 19.

Por este mismo motivo, Matthay rechaza todos los análisis técnicos que están basados en la observación de los gestos de grandes pianistas, pues considera estos gestos consecuencias y no causas.

Desde esta perspectiva de la actividad muscular, Matthay propone en TAOT lo que el llama las 'Tres especies de formación del toque' (*three species of touch formation*), esto es, las tres posibles alternativas básicas de utilización de los recursos del brazo para producir un ataque. A saber:

- 1) *La primera especie*. Estaría formada por todos los toques en los que se produce sólo un esfuerzo de los dedos. La mano quedaría pasiva y el peso del brazo recogido flexiblemente por los músculos que lo soportan (*poised-arm o arm-off* en la terminología de Matthay).
- 2) *La segunda especie*. A la posible actividad de los dedos se le añadiría la de la mano. El peso sigue sin entrar en acción.
- 3) *La tercera especie*, en la que se combinarían la actividad de los dedos, la mano y el peso del brazo.

Conviene insistir en que, por ejemplo, el hecho de que la mano y los dedos estén activos no quiere decir que se muevan. Así, podemos imaginar un toque de la tercera especie en el que sólo el movimiento de los dedos sea visible pero que incluya una tensión muscular de la mano y un peso del brazo relajado sobre el teclado (no soportado por el hombro).

Para Matthay, la más importante de estas tres especies de toque es la tercera puesto que es la que incorpora más elementos y la que por lo tanto contiene en si más posibilidades sonoras. Esta tercera especie se dividiría a su vez en dos modalidades:

- a) La muscularmente iniciada (*muscular-initiated*).
- b) La iniciada por medio del peso (*weight-initiated*).

Esta última clasificación es una de las más difíciles de entender, puesto que pone el acento sólo en cual de estos dos elementos es el que inicia el movimiento, si un esfuerzo muscular al que acompaña el peso, o una relajación del peso del brazo a la que los músculos reaccionan. En todo caso, para Matthay es un detalle importante porque es el que finalmente deter-

mina la calidad del sonido: si el movimiento lo inicia el peso obtendremos un sonido más bonito porque la tecla será puesta en movimiento más gradualmente, mientras que si el movimiento lo inician un esfuerzo muscular la tecla se pondrá en funcionamiento más bruscamente y el sonido será más brillante y agresivo⁹.

Todo a lo largo de *TAOT*, Matthay continúa con esta furia taxonomista que lo llevará al final a proponer unas muy poco comestibles tablas clasificatorias de todos los tipos de toque. Así, combinando las tres especies de formación del toque; los diferentes tipos de reposo: staccato, tenuto y legato; las dos posturas posibles del dedo; y las dos posibles formas de iniciación del esfuerzo en la tercera especie, Matthay pergeña unas monstruosas tablas de las cuales transcribimos aquí una de ellas -la dedicada a los distintos tipos de tenuto y legato- con objeto de que el amable lector se haga una composición de lugar (ver ilustr. 4).

TABLE II.—Continued.

DIVISION II:

WITH SECOND FORM OF 'RESTING'

(at depressed level of Key-board).

— TENUTO and LEGATO.*

Either Thrusting (Bent) or Clinging (flat) attitude :—		
Finger-tenuti or Legati, 10 kinds.	Hand ("Wrist") tenuti, 8 kinds.	Arm-tenuti, 6 kinds.
(a) The unaided Resting: <i>PPP</i> -weight or transfer Touch— <i>Continuous</i> during note, or phrase.	(a) The unaided Resting: <i>PPP</i> -tenuto Touch— <i>Continuous</i> .	(a) The unaided Resting: <i>PPP</i> -tenuto Touch— <i>Continuous</i> .
(b) Finger activity, alone, added during <i>key-descent</i> : <i>first</i> species.	(b) Finger and Hand activity, added during <i>key-descent</i> , <i>second</i> species.	(b) Finger and Hand activity, with Arm-weight added <i>third</i> species:
(c) Finger and Hand activity, added during <i>key-descent</i> : <i>second</i> species.	(c) Finger and Hand activity, with Arm-weight added, <i>third</i> species:	Under Two Sub-genera: (i) Weight-touch—(Weight-release initiated), (ii) Muscular-touch—(Muscularly-initiated).
(d) Finger and Hand activity, with Arm-weight added during <i>key-descent</i> : <i>third</i> species:	(d) Finger and Hand activity, with Arm-weight added, <i>third</i> species:	
Under Two alternative Sub-genera: (i) Weight-touch—(Weight-release initiated), (ii) Muscular-touch—(Muscularly-initiated).	Under Two Sub-genera: (i) Weight-touch—(Weight-release initiated), (ii) Muscular-touch—(Muscularly-initiated).	

* The artificial (pressure) Legato-influence is occasionally appropriate.

Ilustración 4. MATTHAY, Tobias. *The act of Touch in all its diversity*. Londres: Bosworth, 1903, p. 253.

Estas primera clasificaciones que hace Matthay en *TAOT* de los tipos de toque sufrirán, no obstante, algunas modificaciones en *TVAI*, insistimos que probablemente inducidas por las propuestas de Ortmann y Breithaupt -sobre todo por las de este último-.

Por una parte, el antebrazo ocupará un protagonismo que no tenía en *TAOT*, donde prácticamente no se hablaba de su uso. En *TVAI*, Matthay contempla el esfuerzo muscular del antebrazo como un tipo de toque más y admite el uso de su peso de forma independiente al del brazo. Igualmente, realiza un detallado estudio de sus movimientos rotatorios -como veremos más adelante-.

Otro aspecto novedoso será la eliminación implícita que hace Matthay de su teoría de la primera especie de formación del toque al afirmar que un ataque sólo de dedos es imposible ya que el dedo siempre ha de verse asistido por un esfuerzo de la mano:

“It is clear that without such help from the hand (visible or invisible) there is no foundation for the finger to work against - for you cannot apply the “strong” muscles of the finger without also exerting the hand; and without such hand-help, finger action alone is too uncertain and feeble.”¹⁰

El afán -ya comentado- de defender sus teorías de las de Breithaupt, recogiendo conceptos de éste y adaptándolos a su propio corpus teórico, es lo que le lleva probablemente a introducir en *TVAI* el concepto de ‘vibración del brazo’ (*arm-vibration*). Breithaupt había dedicado a este concepto todo un volumen de sus *Praktische Studien* en 1921 y Matthay haría lo propio en 1932 en su *TVAI*.¹¹ Esto le da de camino la oportunidad de desacreditar los hallazgos del alemán:

“This sympathetically-induced Vibration of the arm has, however, been misinterpreted by some recent writers (Breithaupt, etc.), who have seriously recommended that the fingers and hand should be “shaken into vibration” BY THE ARM, like using a flail - a mistake worthy of a Till Eulenspiegel!”¹²

10 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 25.

11 MATTHAY *id.*, p. 100-104.

12 MATTHAY: *id.*, p. 102.

Matthay considera la vibración del brazo una consecuencia y no una causa. En realidad, esta vibración viene a ser una modalidad del toque de segunda especie, ya que el brazo se mantiene en su estado 'reposado, recogido' (*poised*), lo que como hemos visto significa que su peso es recogido flexiblemente por sus músculos sustentadores. Así, a ciertas velocidades, el ataque combinado de la mano, los dedos y los ajustes rotatorios del antebrazo (que estudiaremos más adelante) provocarían que el brazo entrara en una especie de vibración por simpatía. En el fondo, nada nuevo, pues esta vibración no sería más que un efecto colateral del toque de segunda especie a velocidades altas, un papel que guarda poco paralelismo con el vibrato 'breithauptiano'.

Su utilidad se encontraría en pasajes rápidos en los que quisiéramos individualizar el sonido de cada nota y/o hacerlo más fuerte y en los que, por su velocidad, no fuera posible separar los esfuerzos realizados para cada nota con claridad. En este caso, Matthay recomienda esta modalidad del toque de segunda especie que provoca una especie de flexible individuación del ataque de cada nota dentro de un movimiento homogéneo. Ésta es así y por otra parte, una de las pocas ocasiones en las que Matthay acepta un tipo de toque que no siga su esquema de esfuerzos, cesaciones y reposos aislados para cada nota y que agrupa en cambio en un solo movimiento general el ataque de toda una frase o pasaje.

5. El uso del peso

Para comprender en toda su dimensión la sustancia de las propuestas técnicas de Matthay es imprescindible entender el papel que juega en las mismas el uso del peso. Bien es cierto que esto no es tarea fácil pues al ya de por sí farragoso lenguaje del inglés se une un tratamiento conceptual de este tema algo contradictorio.

Para Matthay el uso del peso es base en la producción de un sonido de calidad, cantante y poco agresivo. Tanto es así que llega a afirmar que sin el mismo, este tipo de sonido no es posible:

"If we want tone of a beautiful quality, we must start the combination by Weight (i.e., by Arm-release); for the key is then more gradually driven into Speed. If we want a tone of a brilliant, aggressive, or sharp quality, we must start the

combination by Exertion (of the finger and hand); for the key is then driven more suddenly into Speed.”¹³

No obstante esto, al mismo tiempo considera que el peso por sí mismo no puede ser el iniciador de ningún tipo de toque y que su papel fundamental es el de servir como ‘base’ (*weight as a basis*) para los esfuerzos musculares de la mano y los dedos.¹⁴

“Moreover, realize that Weight never really produces the tone. As already insisted upon, Weight can but form a Basis for the activities of the Finger and Hand. Arm-weight could only be said to “produce” the tone, if allowed to subside with the key unaided by any intervening exertion of finger and hand. This is manifestly impossible; therefore (as I pointed out in “The Act of Touch”), whenever you apply Weight never forget to use (exert) both hand and finger.”¹⁵

De esta forma, la primera formulación de las teorías de Matthay apunta hacia un peso cuyo estado natural es el de estar ‘soportado, recogido’ (*poised-arm*) flexiblemente por los músculos que lo sustentan. A partir de aquí, su papel sería dual:

- a) Si se mantiene ‘soportado’, es decir, si no se libera, serán los músculos de la mano y el dedo los que habrán de provocar por sí solos el descenso de la tecla (esto es, primera o segunda especie) y el brazo y antebrazo aportarán sólo una cierta ‘inercia’ flexible.
- b) Si en cambio se induce algún ‘lapso’ (*lapsus*) en esta sujeción y se libera por tanto parte de este peso sobre el teclado, tendremos un toque de la tercera especie (en el que, recordemos, la mano y los dedos también colaboran). A su vez, aquí contamos con las dos modalidades de esta especie ya comentadas más arriba: la ‘iniciada muscularmente’ y la ‘iniciada por medio del peso’.

En todo caso, lo interesante y lo particular del sistema de Matthay es que el peso contribuye a la producción del sonido como iniciador o como

13 MATTHAY, Tobias. *The act of Touch in all its diversity*. Londres: Bosworth, 1903, p. 198.

14 MATTHAY: *id.*, p. 267. El concepto del ‘peso como base’ es uno de los más confusos en la teoría de Matthay y, por lo tanto, de los más difíciles de comprender.

15 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 41.

coadyuvante, pero inmediatamente cesa en su actuación, se recoge. Esto diferencia grandemente su teoría de las de otros autores posteriores.

Así, una vez producido el sonido (justo en el instante en que esto acontezca) el peso debe volver de inmediato a su posición 'soportada'. Eso sí, en los toques tenuto y legato una parte mínima de éste quedará sobre la tecla con objeto de permitir que la misma permanezca hundida. Como vemos, este no es sino el conocido esquema de producción 'discontinuo' típico de TAOT y ya comentado en epígrafes anteriores.

En TVAI, Matthay introducirá algunas novedades que enriquecen y contradicen parcialmente este esquema. Por una parte, Matthay contempla por primera vez las posibilidades del antebrazo como segmento aislado, lo que añade la posibilidad de inducir un 'lapso' sólo en el soporte del mismo y no en el del brazo, no poniendo así en acción el peso de este último.¹⁶ Bien es verdad que esto no es sino un enriquecimiento y una precisión de lo ya propuesto y que no provoca grandes variaciones en el concepto general.

En cambio lo que sí es interesante y revelador es que Matthay empieza -influido nuevamente por Breithaupt- a admitir tipos de toque que requieren una continuidad en el reposo del peso sobre el fondo del teclado y que por lo tanto introducen excepciones en su esquema de toque discontinuo. El primero de ellos es lo que él da en llamar el 'legato natural' o 'inducido' (*compelled*) en cuya descripción admite la necesidad de que una pequeña cantidad de peso quede liberado de forma continua:

"To obtain LEGATO that is, the "natural" form of it you must allow this Act of Resting to be very slightly heavier, but still quite light and gentle. Your finger will now be compelled, by this extra (but still light) weight, to hold down the notes until relieved by other fingers, or until you relieve the keyboard of this slight extra degree of continuously-resting Arm-weight."¹⁷

En todo caso y para dejar bien claro que esto no supone un reconocimiento a las teorías de Breithaupt, añade:

16 Esta posibilidad empieza ya a contemplarse en los *Relaxation Studies*. Nueva York: Bosworth, 1908, pp. 59 y 77.

17 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 86.

"A recent writer advocates some two pounds or more of weight to remain thus heavily resting on the keyboard! A mistake made by BREITHAUPT and others of the German school "schwere Tastenbelastung," they call it. As already pointed out, this teaching of a heavy weight carried along the keyboard or keybeds has wrecked many an aspiring Pianist. Avoid the error at all cost."

La otra gran novedad que aporta Matthay a este respecto de la continuidad de la acción es el concepto de 'transferencia de peso' (*weight-transfer*), concepto muy parecido al de 'legato inducido' (de hecho éste es en cierto modo una modalidad de aquél¹⁸) pero referido sobre todo a pasajes rápidos. La idea es modificar el habitual esquema de esfuerzos discontinuos por una transferencia continua de peso entre nota y nota al nivel del fondo de tecla.

Ciertamente, la diferencia con las teorías de Breithaupt existe, al menos teóricamente, puesto que Matthay en ningún caso admite que este peso continuo sea el total del peso del brazo sino sólo una parte del mismo. De hecho, no deja de insistir en este particular y lo aprovecha nuevamente para atacar las teorías del autor alemán.¹⁹

De hecho, en algún momento trata de marcar diferencias queriendo ver en su *weight-transfer* una rápida sucesión de esfuerzos y relajaciones, cosa lógicamente difícil de imaginar:

"This transference of weight is effected by each finger in turn being prompted into exertion strictly in response to the accurately-timed CESSATION of the previous finger's work. [...] Here note, it is the muscular exertion which does the work, and we again realize how "Weight" (as everywhere in playing) serves only as a Basis, or stable Foundation (but not as a "Fixation") so as to render effective the work being done by finger and hand."²⁰

En todo caso y más allá de estas correcciones, uno de los puntos más interesantes de la teoría técnica de Matthay es la aplicación del principio general de esfuerzos-cesaciones al tema del peso. Ésta es sin duda una idea inspirativa y de la que se pueden, cuando menos, extraer algunas posibilidades interesantes.

18 MATTHAY: *íd.*, p.28.

19 MATTHAY: *íd.*, p.93.

20 MATTHAY: *íd.*, p.93.

6. La rotación del antebrazo

El concepto de rotación del antebrazo es otro concepto que se va modificando -va ganando importancia- con los años en las teorías de Matthay. En *TAOT*, sólo se hace una breve mención al tema²¹, mientras que en los *Relaxation Studies* de 1908 podemos percibir ya un notable incremento de la atención prestada al particular. Por fin, en *TVAI*, Matthay dedica todo un capítulo al concepto llegando a afirmar que la rotación es la modalidad de uso del brazo más importante.²²

En todo caso, es de reseñar que en las pocas líneas que Matthay dedica el tema en 1903 podemos encontrar ya en estado embrionario todos los conceptos que desarrollará en sus trabajos posteriores. El primero de ellos -y principal- se refiere a la necesidad de ajustar la actitud rotatoria del antebrazo para facilitar la actividad de los dedos extremos, esto es del pulgar y el meñique. En segundo lugar prevé también brevemente la posibilidad de utilizar esta rotación como un tipo de toque en sí misma, en clara referencia a los clásicos movimientos oscilatorios como trémolos, etc.

En los *RE*, -como hemos comentado- estos movimientos y ajustes rotatorios merecen ya toda una sección de ejercicios dedicados en exclusiva al tema, particularmente a los citados ajustes. Para Matthay, estas adaptaciones son absolutamente esenciales para una correcta distribución del peso y de los esfuerzos. En realidad, la cosa es tan sencilla como comprender que el antebrazo debe de contribuir a que la dirección de los ataques y el reparto del peso vayan dirigidos al lado correcto de la mano, a asegurar una mayor igualdad en el toque de todos los dedos y a colaborar -cuando sea necesario- a hacer ciertas notas más prominentes.²³

En la ilustración 5 podemos ver algunos ejemplos de estos ejercicios incluidos en *RE* y dirigidos a incrementar la libertad rotatoria del antebrazo hacia los dos extremos de la mano, el pulgar y el meñique.

21 MATTHAY, Tobias. *The act of Touch in all its diversity*. Londres: Bosworth, 1903, p. 188-189.

22 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 31.

23 MATTHAY, Tobias. *Relaxation Studies*. Nueva York: Bosworth, 1908, p. 34.



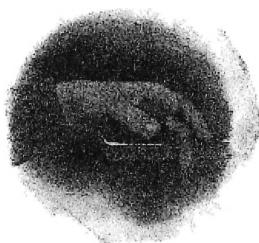
a1

The Hand, after being raised by the upward-rolling exertion of the Fore-arm.



b1

The hand in its dropped condition, hanging from its thumb—owing to the release of the Fore-arm, rotaily, towards little finger.



a2

The hand, held up at its thumb side, by rotary exertion of fore-arm upwards—towards the little finger.



b2

The hand, hanging from the little finger, and dropped, owing to the cessation (or omission) of the fore-arm's rotary exertion.



a3

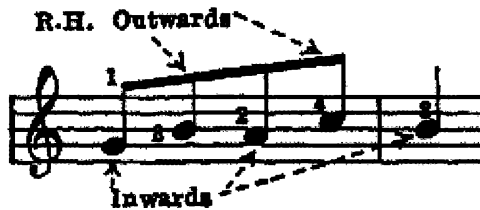


b3

Subsidiary form of Rotation Exercise.

En 1934, Matthay ampliaría aún más el calado de estas propuestas, dedicándole todo un capítulo²⁴ y haciendo de los ajustes rotatorios la base de la acción de prácticamente todos los tipos de ataque. En el fondo, no obstante, el objeto de estos ajustes es siempre el mismo: sea en la forma de movimientos visibles o de simples tensiones que no generen ningún desplazamiento, su propósito es ayudar a los dedos en su cometido proporcionándoles una energía suplementaria en la dirección correcta. Lo novedoso en *TVAI* es que Matthay generaliza la necesidad de esa ayuda a todos los dedos y no sólo a los extremos como había propuesto *TAOT*.

Así, estos ajustes se realizan para cada nota, cambiando constantemente de dirección en ayuda de la siguiente. Este pequeño ejemplo²⁵ puede contribuir a clarificar la cuestión:



Como podemos observar, Matthay propone que el antebrazo ejerza una tensión rotatoria en el mismo sentido del movimiento melódico ayudando así al dedo que actúa en cada momento.

Esto, afirma Matthay, es especialmente importante para que el cuarto y el quinto dedo funcionen correctamente. Tanto es así que, según el autor inglés, la mayor parte de los problemas de debilidad de estos dos dedos se deben a un incorrecto uso de los ajustes rotatorios.

24 MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932, p. 59-65.

25 MATTHAY: íd., p.56.

7. Elogio y refutación

Los textos de Tobias Matthay se nos presentan hoy en día como un corpus denso, farragoso y de una prolijidad absolutamente desmesurada. Particularmente exasperante resulta su tendencia a las clasificaciones quasi-entomológicas que además no hacen sino simplificar una realidad que es rica en grises y medias tintas. Por otra parte, y como comentábamos al inicio de este artículo, sus propuestas están lejos de constituir una teoría científica en el pleno sentido del término.

Matthay basa su construcción teórica en una inteligente observación de los fenómenos técnicos que le lleva a establecer una serie de hipótesis interesantes, pero que en casi ningún caso están apoyadas por datos físicos probados. Así, su propia premisa inicial (la posibilidad de modificar la calidad sonora de una nota modificando el tipo de toque) es ya de partida dudosa, lo que da una idea de lo precariamente científicas que pueden ser sus teorías. No obstante, estamos convencidos del notable valor de algunas de sus intuiciones y -posiblemente- de la exactitud de algunas de ellas.

En general, la más lograda de todas estas intuiciones tal vez sea el concepto de toque como actividad intrínsecamente discontinua. Esta idea está entre lo más original y estimulante de sus propuestas y al mismo tiempo, y paradójicamente, también en el origen de los defectos más importantes de su construcción teórica, como veremos en seguida.

El concepto 'matthayano' de cesación inmediata del esfuerzo está cargado de sentido común, pues entendido de forma cabal puede contribuir enormemente a reducir la tensión muscular, a flexibilizar los ataques y a economizar la energía disponible. Su aplicación se nos presenta como especialmente sugerente en todos aquellos pasajes no demasiado rápidos y que permitan un ataque individualizado para cada tecla o acorde, especialmente si no requieren de un toque legato.

No obstante, la propia insistencia de Matthay en este concepto es lo que hace perder consistencia a sus propuestas en otros momentos porque, queriendo fundamentar todo ataque en esta idea, olvida dos realidades fundamentales:

1. En primer lugar, la propia concentración en lo individual, le hace perder de vista lo general. Una frase musical está compuesta de tensiones y distensiones, métricas y armónicas. Parece lógico que los gestos técnicos se adecúen a estos conceptos musicales y que todos los ataques individuales sean coordinados en una unidad general en la que cada uno sea preparación del siguiente. Este es un concepto poco presente en la obra de Matthay, que deja así de lado un aspecto fundamental de la teoría técnica.
2. En segundo lugar, en su obsesión por el mínimo esfuerzo y la relajación olvida que no siempre lo más económico desde un punto de vista físico es lo más productivo desde un punto de vista psicofisiológico. Para ilustrar este particular, tomemos un ejemplo. Una frase cantabile y legato puede ser teóricamente abordada a través de impulsos y relajaciones individuales para cada nota. Esto contribuirá sin duda a que ahorremos energía física, puesto que entre nota y nota el brazo se relaja y descansa. Sin embargo, este ahorro tiene como contrapartida una mayor dificultad en controlar las relaciones tonales entre nota y nota que aseguran un buen legato y por lo tanto un mayor gasto psicológico y un menor control del resultado sonoro.

Bien es cierto, como hemos comentado, que Matthay supo entrever este problema y propuso alguna corrección en este sentido, correcciones, no obstante, que siempre se quedaron a medio camino y que en ningún caso acabaron por conformar una teoría coherente y cerrada.

8. Epílogo

Luca Chiantore apunta -no sin cierta razón- refiriéndose a Matthay y a los teóricos de la 'tecnología pianística':

"Pero, ¿qué queda de tanta "ciencia" en la enseñanza de los pedagogos de hoy? Algunas ideas generales, sin duda, y un vocabulario básico al que acuden diariamente pedagogos de todo el planeta; [...] Pero el estudio racional de los mecanismos pianísticos no ha llegado a sustituir al eficaz sincretismo que ya caracterizó a los grandes protagonistas de la pedagogía decimonónica, y no es una casualidad que en las estanterías de las librerías musicales al comenzar el siglo

XXI, no encontremos ni uno de los pesados volúmenes de Matthay, Selva, Breithaupt y Ortmann, descatalogados hace ya mucho tiempo [...].”²⁶

Esta apreciación de Chiantore está sin duda cargada de razón y es absolutamente cierto que estos estudios no han conseguido en ningún caso imponerse como textos de referencia de la enseñanza pianística. No obstante, esto no los invalida -creemos- como fuentes de reflexión y conocimiento que pueden resultar de gran valor al pianista de hoy.

La interpretación pianística es una disciplina harto compleja que pone en juego un gran número de capacidades humanas y cuyo análisis profundo es una tarea extremadamente difícil de abordar. Así, es cierto y evidente que uno no puede aprender a tocar el piano leyendo un pesado volumen de Matthay o de Breithaupt. Pero esto no invalida el hecho de que sean textos que puedan mover a un profundo análisis de las propias intuiciones y experiencias técnicas y por lo tanto colaborar de forma importante a encontrar atajos y a remover obstáculos del camino del pianista.

Uno no se hace medallista olímpico leyendo estudios biomecánicos sobre la carrera de un velocista. Pero es de todos sabido que estudios como estos se utilizan cotidianamente para perfeccionar el funcionamiento del mecanismo físico del corredor, en muchas ocasiones con notables resultados en la mejora de las marcas.

De la misma forma, los trabajos de Matthay no abordan el problema de la interpretación pianística en toda su profundidad y complejidad pero sí ponen a nuestro alcance, sin duda alguna, algunas interesantes intuiciones que pueden servir de estímulo en la personal búsqueda de la verdad pianística que cada instrumentista debe hacer. Un camino que en último término cada uno termina por recorrer solo.

26 CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001, pp. 722-723.

BIBLIOGRAFÍA

- MATTHAY, Tobias. *The act of Touch in all its diversity*. Londres: Bosworth, 1903.
- MATTHAY, Tobias. *First principles of pianoforte playing*. Londres: Bosworth, 1905.
- MATTHAY, Tobias. *Relaxation Studies*. Nueva York: Bosworth, 1908.
- MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in piano technique*. Londres: Oxford University Press, 1932.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza, 2001.
- BREITHAUPT, Rudolf Maria. *Die natürliche Klaviertechnik, II: Die Grundlagen des Gewichtspiels*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger, 1913.