

El piano romántico

Almudena Arribas Bergado

Profesora de Historia y Ciencias de la Música; profesora de Piano por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Publicación	Torre de los Lujanes, n.º 73
Fecha	Madrid, septiembre de 2019
Páginas originales	31-48
Tipo documental	Artículo musicológico
ISSN	1136-4343
Identificador	TDL-73-2019-031-048

RESUMEN DOCUMENTAL

Estudio sobre la centralidad del piano en la cultura musical del Romanticismo. La autora explica la libertad expresiva del movimiento, el crecimiento del público burgués, las salas de concierto, la edición de partituras y la aparición del compositor-intérprete virtuoso. Recorre la evolución técnica del instrumento desde Cristofori y analiza recursos como el rubato, la dinámica y el pedal. Mediante Chopin, Liszt, Schumann, Schubert y Brahms, muestra cómo el piano se convirtió en vehículo privilegiado de intimidad, virtuosismo y emoción, mediadas en cada interpretación entre compositor, pianista y público.

PALABRAS CLAVE

piano · Romanticismo · Chopin · Liszt · Schumann · interpretación musical

CITA BIBLIOGRÁFICA

Almudena Arribas Bergado. "El piano romántico". Torre de los Lujanes, n.º 73, 2019, pp. 31-48. ISSN 1136-4343.

Nota: el resumen y las palabras clave son descriptores documentales generados para facilitar la búsqueda y no sustituyen un resumen firmado por el autor.

EL PIANO ROMÁNTICO

Amudena Arribas Bergado

PROFESORA DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA. PROFESORA DE PIANO POR EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID. LICENCIADA EN FILOLOGÍA ÁRABE E ISLAM POR LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID. MASTER EN PROTOCOLO Y RELACIONES INSTITUCIONALES POR EL INSTITUTO EUROPEO DE SALUD Y BIENESTAR SOCIAL.

*Tormenta e Ímpetu*¹...

El título de la obra de teatro de Klinger ya resume en solo dos palabras el movimiento cultural vigente a lo largo de todo el siglo XIX: el Romanticismo, una corriente filosófica y estilística extensa que ejerció su influencia no sólo en las artes (principalmente la literatura, la pintura y la música), sino también en la historia, la política y la sociedad del momento.

El proyecto romántico, liderado por filósofos, literatos y artistas, se gestó en Alemania en las dos últimas décadas del siglo XVIII, y, en esencia, reclamaba nuevos postulados en el arte, defendiendo el valor del ser humano-artista, su propio mundo creador, sus íntimos sentimientos y emociones como principales fuentes de inspiración creadora, rechazando el estricto convencionalismo y la rigurosa contención impuestos por el “Poder de la Razón” del siglo ilustrado. Los artistas, Goethe, Heine, Schiller..., fueron orientándose hacia este nuevo rumbo liberador, sondeando en su universo interior o explorando nuevas formas de expresión sin incomodarle la opinión externa, para exteriorizar su única e irrepetible individualidad... Resultado de este proceso fue el subjetivismo artístico y la definitiva liberación de la creación artística de las formas estereotipadas.

1. “Sturm und Drang”, en el original (1776).

La música romántica va a manifestar este subjetivismo artístico en su gran libertad formal y expresiva y en su melodía, que, estructurada en frases largas, irregulares, manteniendo una incesante y apasionada tensión emocional, se yergue como el elemento más importante, pues está destinada a expresar emociones, deseos insatisfechos, anhelos... El acompañamiento, es decir, la armonía, se concibe como un medio de conseguir conmovedores efectos emocionales. El ritmo se explota con intenciones expresivas y se experimenta con gran variedad de patrones rítmicos, en ocasiones interpretados simultáneamente, con frecuentes cambios de *tempo* y métrica... El *tempo* se hace elástico, con un movimiento y una pulsación más flexibles, o con la técnica del *rubato*, es decir, la expresividad no va a depender de una pulsación marcada y constante, sino del contenido emocional específico que exija cada melodía. Para ello, se frena, se acelera..., siempre en consonancia con la subjetiva concepción del intérprete.

A todos estos ingredientes, se añaden efectos dinámicos constantes de fuerte expresividad, que hacen fluctuar la intensidad de la música, desde el más delicado y exquisito *pianísimo*, hasta el atronador *fortísimo*.

El artista solo obedece a su íntimo impulso creador sin límites, sin moderación, creando obras de arte que ofrece al público una nueva visión del cosmos.

Un público que le reverencia y admira... Pero que rara vez le comprende....

El siglo XIX: una verdadera revolución musical. Ensalzada como la más sublime de todas las artes, por ser un lenguaje universal, el lenguaje de los sentimientos, un arte intangible, trascendente..., la música va a experimentar una verdadera revolución durante el siglo XIX.

Son varios los factores que contribuyen a este espectacular desarrollo. Por un lado, la transformación, tras la Revolución



Muchachas al piano.

Pierre Auguste Renoir (1892)

Francesa, de la escena económica, social, política y cultural europea, por el papel cada vez más preponderante de una nueva clase social, la burguesía, acaudalada pero sin origen aristocrático, que reclama una posición cada vez más influyente en las decisiones sociopolíticas y económicas y que, paulatinamente sustituye a la nobleza en su papel de clase dominante.

Esta próspera burguesía, en su deseo de prestigio y distinción social, imitó los usos y costumbres culturales de la aristocracia. Así, se constituyen en mecenas, encargan a pintores y compositores la creación de nuevas obras, asisten a las representaciones operísticas, organizan veladas musicales en sus residencias para el deleite de un grupo reducido de familiares y amigos...

La música se liberaliza y se produce una mayor demanda de recitales de música instrumental. Se erigen por doquier salas de concierto, financiadas por individuos, empresas o municipios, en las principales capitales y ciudades europeas: Salón Montano en Madrid, Sala Pleyel en París, Wilton's Music Hall en Londres, Singakademie en Berlín.... Estas salas poseen gran capacidad -ya en la segunda mitad del siglo XIX, podemos contar aforos de 1500 personas-, lo que permite a un amplio segmento de población ser espectadores de recitales que suscitan un fuerte impacto emocional, muy acorde con el alma romántica.

El intérprete de música instrumental adquiere un papel preponderante, pues se le considera el único transmisor de las emociones y sentimientos del compositor, que son revelados ante el público. Surge la figura del músico con una doble faceta: compositor e intérprete de sus propias composiciones,

en ocasiones, de gran dificultad técnica, que requieren gran destreza interpretativa y que demuestran, cual acróbatas, el dominio del instrumento. Los paradigmas de esta nueva figura de compositor-intérprete son Frederic Chopin y Franz Liszt al piano, Niccolò Paganini y Pablo Sarasate al violín. Los intérpretes adquieren una notoriedad fabulosa, se convierten en artistas admirados y reconocidos que ofrecen recitales en todas las capitales europeas, llenando las salas de concierto y aclamados por el público y la crítica. Su fama les precede, y como consecuencia, se produce el nacimiento del fenómeno de *fans* conocido hoy en día. Para ejemplificar este hecho, citaremos el fenómeno denominado *Lisztmania*: los recitales de Franz Liszt, con su virtuosismo espectacular, se convirtieron en un fenómeno de masas donde los *fans*, especialmente del sexo femenino, eran poseídos por singulares periodos de histeria colectiva, perdiendo, incluso, la consciencia, hecho documentado en caricaturas y artículos periodísticos de la época².

Otro factor decisivo en esta revolución musical acaecida durante el siglo XIX, fue el desarrollo de la imprenta que trajo consigo la Revolución Industrial, hecho que favoreció la difusión musical en masa. Los editores solicitan a los compositores la creación de partituras para el consumo doméstico, incrementando la creación musical y los intérpretes adquieren las partituras de obras innovadoras escuchadas en las salas de concierto...

Y, paralelamente, el nacimiento del periodismo y la crítica musical... Surgen revistas especializadas en todos los aspectos relacionados con el mundo de la música: *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig, fundada y dirigida por Robert Schumann, *La Iberia Musical* de Madrid, *La Gazette Musicale* de París,

2. Recordemos, por ejemplo, la crítica que aparecía en el periódico *La Esperanza de Madrid*, tras el recital ofrecido por Franz Liszt en el Liceo Artístico y Literario: “() Nunca hemos presenciado en el público madrileño arranques tan espontáneos de entusiasmo artístico ()” (*La Esperanza*, 29 de octubre 1844)

The Harmonicon de Londres..., revistas que publican noticias y críticas de intérpretes y compositores, reseñas de conciertos... Un gran número de compositores de este siglo fueron periodistas musicales: Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Cui...

El piano romántico. El siglo XIX es el periodo dorado del piano. Y la causa principal de esta expansión se debe al ya citado auge de las salas de concierto.

La intensidad del sonido del clavicémbalo, el instrumento de teclado habitual en los siglos precedentes, era idónea en los salones domésticos de pequeñas dimensiones, pero su sonoridad no era lo suficientemente intensa y enérgica como para ser escuchada en espacios amplios desde una mayor distancia.

Por ello, el fortepiano irá sustituyendo paulatinamente al clavicémbalo, los clavecinistas se fueron convirtiendo en pianistas... La fabricación y venta de pianos alcanzó su punto culminante. El fortepiano primero, y el piano después, se convertirán en instrumentos imprescindibles tanto en la intimidad de los salones de las casas burguesas, como en el concierto público, pues era un instrumento capaz del más desmesurado virtuosismo. El piano se convierte en el instrumento por excelencia para hacer música. La educación musical y la capacidad de interpretación pianística pasaron a ser una parte importante de la formación de las clases acomodadas a lo largo de toda la geografía europea.



El piano, transmisor
de emociones

Origen, desarrollo y expansión del piano. En 1709, Bartolomeo Cristofori (1655-1731), fabricante de instrumentos para teclado al servicio de los Médicis, presenta el primer *clavicémbalo* –o *gravicembalo*– *col piano e forte*, un nuevo instrumento que unía las ventajas del clavicordio (su expresividad y con-

trol del sonido), y del clavecín (su potencia sonora)³. El nuevo instrumento disponía de un complejo mecanismo de macillos, amortiguadores y palancas que tenía como objetivo controlar el golpe del macillo a la cuerda, es decir, que el intérprete podía ejecutar sonidos fuertes o suaves a voluntad, simplemente con la diferente presión dada a la tecla.

El instrumento de Cristofori tuvo gran aceptación⁴ y fue



Fortepiano de A. Walter

incorporando innovaciones constantes, surgiendo paulatinamente un nuevo instrumento: el fortepiano, un instrumento intermedio entre el clavicémbalo y el piano del s. XIX, de sonido nítido y claro, cuya liviana acción ya permitía variaciones de intensidad precisas, con mecanismos que permitían mantener la resonancia de las cuerdas a voluntad

-un sistema accionado con la rodilla derecha-, impidiendo momentáneamente que los apagadores inmovilizaran las cuerdas puestas en movimiento con los macillos. Las primeras composiciones escritas específicamente para fortepiano fueron doce

3. Hoy se conservan tres ejemplares de Cristofori: el primero, de 1720, de 54 notas, en el Museo de Nueva York; el segundo, de 1722, de cuatro octavas, en el Museo de Instrumentos de Roma; el tercero, de 49 notas, en el Museo de Leipzig.

4. No todos los compositores se entusiasmaron inicialmente con el nuevo instrumento. Se sabe que Juan Sebastián Bach (1685-1759), llegó a interpretar en uno de ellos. Cuando visitó a su hijo Carl Philip Emmanuel (1714-1788), clavecinista en la corte de Federico el Grande de Prusia, pudo descubrir la colección de fortepianos de palacio. Sin embargo, no compuso ninguna obra específicamente para el fortepiano, pues en su opinión, los agudos eran muy débiles y el teclado muy pesado.

sonatas de Ludovico Giustini en 1732, tituladas *Sonate da cim-balo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*,

A lo largo del siglo XVIII, destacan varios fabricantes en el desarrollo del fortepiano. Uno de los primeros fue Gottfried Silbermann, artesano de Sajonia, y, a pesar de que aún los fortepianos de su taller son frágiles y de tono apagado, no fue óbice para que Christian Bach ofreciera, en Londres en 1766, un concierto solista con uno de sus instrumentos.

Paulatinamente, dos grandes capitales se erigen como estándares de fabricación de fortepianos: Viena y Londres.

Viena, la ciudad donde, entre 1781 y 1794, se establecieron Mozart, Haydn y Beethoven. Sin duda, la presencia de estos tres grandes compositores en la ciudad fue un gran estímulo para los fabricantes de fortepianos. El más famoso de su época, Anton Walter, llegó a Viena en 1790, atraído por la actividad musical de la ciudad. Construyó cerca de 700 instrumentos, elogiados por Mozart y Beethoven⁵. Entre sus innovaciones técnicas destacan la ampliación del registro agudo y las mejoras en la mecánica, que permitían una pulsación más rápida y ligera.

También Conrad Graf, que abrió su taller en Viena en 1804, y hacia 1820, ya sus instrumentos estaban considerados los mejores del Imperio Austrohúngaro, por su registro grave, sonoro y poderoso, su registro medio, fresco y claro, y su registro superior brillante y cristalino. Pianos fabricados en de su taller, fueron tocados por Beethoven, Chopin, Robert y Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn o Brahms.

O los teclados de Johann Andreas Stein y su hija Nanette, fortepianos elogiados por el mismísimo Beethoven, por la calidad de su sonido aterciopelado y su calidez armónica.

5. Mozart compró a Walter en 1782 el fortepiano que usó hasta su muerte en 1791.

En Londres, John Broadwood tiene un papel decisivo en el desarrollo del fortepiano. Entre sus innovaciones podemos destacar: la patente del mecanismo del pedal (accionado por la rodilla en los pianos vieneses hasta el momento), y la lira, donde se insertan los distintos pedales, haciendo su uso más cómodo. Este mecanismo se adoptará unánimemente en toda Europa a partir del s. XIX, así como el aumento de la extensión del teclado, llegando a siete octavas hacia 1820. Los ejemplares londinenses son sólidos, robustos, de tono resonante, maduros y autosuficientes, aptos para el concierto solista...

Ya en el s. XIX aparece otro foco importante de fabricación de pianos: París, destacando el taller de Henry Pape, quién sustituyó la piel de la cubierta de los macillos por fieltro, con lo que se consiguió más variabilidad tímbrica.

Pero, sobre todo, Sébastien Érard, que se centró en aumentar la sonoridad, pasando de dos cuerdas por tecla a tres y mejorando la rapidez de repetición y respuesta del teclado. Asimismo, Ignace Joseph Pleyel, que además de fabricar pianos, erigió la Sala Pleyel en París, aún hoy foco de cultura musical.

Todas estas innovaciones y perfeccionamientos técnicos hicieron del piano un instrumento con una sonoridad potente y graduable, con recursos expresivos idóneos que lo hacían apto, tanto para las evocaciones íntimas del salón como para el concierto público, incluso cuando debe contraponerse a toda una orquesta sinfónica.

Desde finales del s. XVIII, los compositores ya escriben partituras destinadas a explorar al máximo las posibilidades técnicas y expresivas del piano, llevando la técnica de interpretación hasta sus últimas consecuencias. Incluso escriben partituras, los denominados *estudios*, que son obras didácticas que tienen como único objetivo el resolver diferentes aspectos de la técnica de ejecución: desarrollar la agilidad e independencia de los dedos, el control de los saltos, equilibrio de pulsación, el virtuosismo, la potencia, la expresividad... Por ejemplo, la

colección de estudios para piano *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi (1752-1832), obras que continúan estando vigentes en el aprendizaje del piano.

Los compositores solicitan insistentemente a los fabricantes mejoras, nuevos recursos en el instrumento, buscando, más resonancia, más potencia, más agilidad, pedales, sonido de mayor calidad, un teclado más sensible para facilitar la pulsación o la pureza y riqueza del timbre, mayor expresividad y virtuosismo, un mayor control de la intensidad del sonido...

Los fabricantes responden a sus demandas. Y todas estas innovaciones y refinamientos del mecanismo, dieron lugar al nacimiento de un nuevo instrumento, el piano, instrumento que ya hacia 1820, es muy similar al que conocemos hoy día. Una casa norteamericana, Steinway será la que realice las últimas y decisivas modificaciones en la fabricación de pianos, incorporando, en 1856, el marco completamente metálico, fundido en una sola pieza, que admite una mayor tensión de las cuerdas, con el consiguiente aumento de sonoridad, y que permite mantener la afinación por más tiempo. Steinway será asimismo la marca que introduzca el pedal tonal en 1874.

Esta expansión del piano afecta también a la extensión del teclado. Los primeros fortepianos tenían cuatro octavas, pero en la época de Mozart tenían cinco. En 1795, encontramos fortepianos con cinco octavas y media, pero ya en 1810, se había generalizado el uso de seis, como el ejemplar que empleó Beethoven de la casa Broadwood.

La extensión del teclado del piano moderno⁶ se debe a Franz Liszt, compositor aclamado, tanto por sus virtuosas y brillantes obras para piano como por la composición de poemas sinfónicos⁷ (*Hamlet, Los Preludios, Mazeppa...*) Una de

6. *El piano moderno posee siete octavas y media, 88 teclas, 52 blancas y 36 negras, con excepción del modelo Imperial de la casa Bösendorfer, que abarca ocho octavas, o sea, 97 teclas.*

7. *El poema sinfónico es una composición musical para orquesta,*

las facetas más sobresalientes de Liszt era la transcripción de obras orquestales para ser ejecutadas al piano, tanto de su propia autoría como de otros compositores (la transcripción de la *Sinfonía Fantástica* de H. Berlioz, las paráfrasis de concierto sobre *Rigoletto* de Verdi o la Obertura de *Tannhauser* de Wagner...). Estas transcripciones que Liszt hizo para el piano estaban destinadas, en un principio a revalorizar tanto su figura como pianista virtuoso, como a difundir la música de otros compositores. Y, para ser fiel a la partitura orquestal, necesitaba poder reproducir fielmente todos los sonidos escritos, por lo que solicitó a la casa Érard de París la fabricación de un piano que fuera capaz de reproducir la totalidad de sonidos que los instrumentos de la orquesta sinfónica era capaz de emitir, desde el sonido más agudo del *piccolo* (flautín), hasta el sonido más grave de la tuba o el contrafagot.

A lo largo del siglo XIX, la mayor parte de los compositores va componiendo para el piano con un concepto más orquestal, tratando sonoridades amplias y plenas, por medio de grandes acordes y mayores distancias entre registros, utilizando más el pedal para encontrar efectos resonantes y tímbricos nuevos y sorprendentes, obras destinadas a explotar hasta un grado desconocido las posibilidades del instrumento, llevando la técnica de ejecución hasta sus últimas consecuencias.

Literatura pianística. Para finalizar este panorama general del siglo XIX en la música y el piano románticos, debemos detenernos en las formas musicales, es decir, en las estructuras que dan cobijo a la música. Inicialmente, aunque con menor interés, prevalecen las del Clasicismo, es decir, se siguen componiendo sonatas y conciertos para piano solista y orquesta, formas compuestas por varios movimientos o secciones. En estos conciertos para piano y orquesta observamos el considerable desarrollo del piano, su habilidad para mantener la afina-

generalmente de un solo movimiento, que describe musicalmente un “programa”, un guión, de naturaleza poética, narrativa, pictórica, paisajística....

ción, su claridad y delicadeza sonora en los registros medio y agudo y su contundencia en el registro grave, que permitía que el piano se emplazara en un nivel de igualdad con la orquesta sinfónica, pudiendo establecer ese diálogo/competición que se produce entre el poder de la gran orquesta y el virtuosismo del solista en un plano sonoro equilibrado...

Pero paulatinamente, el deseo de creación individual del compositor le lleva a ir abandonando las directrices formales del periodo precedente. Se origina una nueva literatura pianística, donde las formas se manifiestan de forma más libre, con fronteras menos claras entre secciones y movimientos, alterando la estructura para que sea más subjetiva y pueda expresar el universo interior del compositor. Aparecen nuevas formas musicales, sobresaliendo las denominadas “piezas de carácter”, término que define un tipo de composición para piano solo del siglo XIX. Estas obras, de cortas dimensiones, son difíciles de clasificar por su gran originalidad y variedad, y su fin principal es manifestar con sencillez la expresión individual, única, del compositor, un estado de ánimo particular o alguna idea extramusical, evitando la extensión de las formas precedentes. Son piezas libres, sin estructura fija, con títulos tan sugestivos como *hoja de álbum*, *bagatela*, *intermezzo*, *momento musical*, *noveleta*, *scherzo*, *romanza sin palabras*... Obras lentas y ensoñadoras que expresan sentimientos intimistas de melodía dulce (*nocturno*, *balada*, *preludio*...), o que reflejan imaginación o improvisación (*rapsodia*, *impromptu*, *fantasía*...), o bien mimetizan temas y danzas populares, donde el ritmo es el motor propulsor (*vals*, *polonesa*, *mazurca*...).

La literatura pianística en los principales compositores. Sería excesivamente complejo y extenso detallar la evolución de la literatura pianística en relación con la evolución de la filosofía y el pensamiento románticos y con la única y exclusiva expresividad de cada compositor.

Como aproximación, podemos señalar que las “piezas de carácter” parten de las *bagatelas* de Beethoven y de los *momentos musicales* e *impromptus* de Schubert, ambos compositores situados en una posición histórica de transición entre el Clasicismo vienés y el Romanticismo alemán.

La generación de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) fue, probablemente, la primera en que el fortepiano fue el instrumento de teclado de referencia, con respecto a lo que había ocurrido con Haydn y Mozart, pues al analizar las partituras para teclado de estos dos compositores, comprobamos que podían ser interpretadas tanto al clavicémbalo como al fortepiano por las necesidades técnicas requeridas. Sin embargo, aunque sólo nos detengamos en las 32 extraordinarias sonatas para piano de Beethoven, ya descubrimos que sería impensable su ejecución sin los mecanismos técnicos y los recursos expresivos que ofrecía el fortepiano en uso durante las primeras décadas del siglo XIX. El tratamiento pianístico de Beethoven es novedoso, supone un desafío, con unas características de expresividad profunda ya consideradas precursoras del piano romántico. Y no estamos hablando de sus primeras sonatas, que se asemejan a las de Haydn, sino de la *Waldstein op. 21* o de la *Appassionata op. 57*, o las de su último periodo de composición, que presentan una perspectiva distinta, nuevas sonoridades, audaces experimentos sonoros inimaginables para el convencionalismo del Clasicismo. En la evolución cronológica de su escritura pianística, podemos deducir que Beethoven utilizó varios teclados en su vida, desde el clavicémbalo o el fortepiano, hasta el más sofisticado de los pianos construidos explícitamente para él⁸.

Franz Schubert (1797-1828) está considerado como uno de los primeros compositores en manifestar la subjetividad y el lirismo inconfundiblemente románticos⁹. Su aportación al

8. En 1817, *Thomas Broadwood* construyó un piano de cola con una extensión de seis octavas para Beethoven. .

9. Prueba de ello son estas palabras dichas por Schubert: “Mis creaciones en música existen por la inteligencia de mi dolor. Las que sólo el dolor ha

desarrollo del piano fue decisiva. Componía piezas de pequeño formato, aptas para las sesiones musicales de los salones burgueses (denominadas *Schubertiadas*), donde los miembros e invitados de la casa, escuchaban e interpretaban al piano *impromptus*, momentos musicales..., acompañando a la voz (*lied*¹⁰), o el abundante repertorio a 4 manos de Schubert: *marchas, fantasías, polonesas*....

El pianismo de Schubert, es decir, su estilo de interpretación o composición no presenta una complicada técnica pianística frente al virtuosismo de moda. Más bien imita el modelo vocal, de forma que el piano debe “cantar” bajo los dedos, siguiendo la ligereza de pulsación mozartiana, sin emplear el peso beethoveniano -*Impromptus op. 42, Fantasía op. 103*...-. Schubert muestra una inagotable inspiración melódica y presenta trascendentes acompañamientos y texturas que realzan ese lirismo. Sus melodías son dulces, cantables, emotivas... Y aunque Schubert divulga la pieza de carácter, también escribe sonatas clásicas siguiendo el modelo de Beethoven, a quién admiraba



Schubertiada
A. Julius Schmid (1897)

profunda y sinceramente, y de quién fue, de alguna manera, el continuador de su trayectoria pianística.

El primer romanticismo. En una primera generación romántica destacamos compositores como los hermanos Fanny y Félix Mendelssohn, y Robert y Clara Schumann. Estos compositores cultivan las piezas de carácter en el marco del nuevo es-

tilo que ofrece las posibilidades sonoras del piano romántico.

engendrado son las que parecen procurar más placer al mundo”.

10. *Poema al que se ha puesto música.*

Fanny Mendelssohn-Hensel (1805-1847), con alrededor de 500 obras para piano, canciones, música de cámara, etc., que permanecen aún en manuscritos, fue una persona de sólida formación artística y musical, pero que nunca disfrutó de notoriedad pública por imposiciones sociales que no permitían la profesionalidad de la mujer en la música. Sus obras solo pudieron ser escuchadas en sesiones musicales domésticas (los “domingos musicales” que ella misma organizaba y que se convirtieron en el evento imprescindible de la vida cultural berlinesa). Se cree que gran parte de las *Romanzas sin Palabras* editadas por su hermano Félix corresponden a la autoría de Fanny. Estas breves *Romanzas sin Palabras* presentan melodías sencillas, líricas y expresivas, sin ornamentos y sin alardes virtuosísticos.

Su hermano menor, **Félix Mendelssohn-Bartholdy**, (1809-1847), formado en los clásicos, Palestrina, Haendel y Bach, fundador del Conservatorio de Leipzig, tiene un estilo pianístico de una gran perfección técnica y formal, una verdadera fusión de elementos clásicos y románticos, que, sin infringir las normas de la lógica musical académica, presenta la emotividad de un romántico y la elegancia y equilibrio de un clásico. Por ello, se le suele calificar de clásico con estilo romántico o de romántico con estilo clásico¹¹. Cultiva, tanto las formas disciplinadas del siglo XVIII como las exploraciones expresivas de los románticos, siempre con un toque queda y ensimismado. Su pianismo es reflexivo, introvertido, trascendente..., pero sin melodrama -*Capriccio op. 5*, *Rondó capriccioso op. 14*...-.

La literatura pianística de **Robert Schumann** (1810-1856), se caracteriza principalmente por su gran intensidad lírica, y su amplitud y densidad poéticas. De alto contenido biográfico, sus obras son fácilmente reconocibles por su complejidad rítmica y armónica: ritmos superpuestos, oposiciones rítmicas, discursos fragmentados, cruce de manos, acordes masivos...,

11. *Robert Schumann* escribió: “Saludo en Mendelssohn al reconciliador de las perspectivas clásica y romántica, al único gran artista que ha resuelto la desarmonía de aquellas escuelas musicales”.

elementos que aportan una dificultad técnica para el intérprete que debe transmitir todo aquello que quiso expresar el compositor – *Papillons op. 2, Kreisleriana op. 16...* – En definitiva, su vida y su obra reflejan en su máxima expresión la naturaleza del Romanticismo: pasión, drama y alegría. Su casi obsesión por la técnica pianística y su deseo de convertirse en un virtuoso del piano, tal y como había observado en vivo y en directo a Franz Liszt, se vieron truncados en 1832 por una lesión en la mano derecha¹².

Y la que fue su esposa, **Clara Schumann-Wiek** (1819-1896), apodada “Reina del Piano”, niña prodigio en la interpretación y composición, con obras para piano, canciones, música de cámara, orquesta y música coral. Esta pianista de renombre internacional, admirada por el mismísimo Franz Liszt, fue una mujer adelantada a su tiempo. En una época en que se consideraba que la formación musical era para la mujer un “adorno”¹³, no solo llegó a ser profesora del Conservatorio de Frankfurt, sino que, además, publicó en vida toda su producción musical. Aportó a la literatura pianística nuevas tendencias rítmicas y armónicas – *Tocattina op. 6, Scherzo op. 15...* –, aunque abandonó la composición tras la muerte de su esposo, dedicándose exclusivamente a interpretar su obra.

Y, para terminar con este primer romanticismo, debemos nombrar a los más grandes del periodo: Frédéric Chopin y Franz Liszt, eslabones imprescindibles y determinantes en la historia de la técnica, la interpretación y la literatura pianísticas.

12. Se cuenta, aunque no está corroborado, que Schumann inventó un artilugio para inmovilizar el dedo anular con el fin de conseguir una mayor independencia digital y que dicho artilugio lesionó el dedo, quedando imposibilitado definitivamente para la ejecución pianística.

13. Clara Schumann-Wiek escribió en su diario: “Alguna vez creí que tenía talento creativo, pero he renunciado a esta idea; una mujer no debe desear componer. Ninguna ha sido capaz de hacerlo, así que ¿por qué podría esperarlo yo?”, reflejo de la mentalidad de la época.

Frédéric Chopin (1810-1849), quien, con muy corta edad, ya ofrecía recitales a familiares y amigos, interpretados en el piano-jirafa¹⁴ de su casa de Varsovia, su ciudad natal. Pianista-intérprete de sus propias obras, tenía un carácter introvertido que le hacía encontrarse más cómodo tocando en los salones aristocráticos, espacios más adecuados, además, para sus líricas y ensoñadoras partituras, donde podía exteriorizar su sensibilidad y delicadeza únicas, con ese aire de misterio, esa inspira-



Chopin tocando ante la familia Radzivils
Henryk Siemiradski (1837)

ción ya poética -*Nocturnos op.9, Baladas op. 23* -, ya atormentada - *Scherzos op.31*.... Sus obras, de indescriptible perfección técnica, refinamiento estilístico y original desarrollo armónico, introducen el *tempo rubato* -la mano derecha toca libremente la melodía y las ornamentaciones, mientras que la mano izquierda mantiene firmemente el pulso rítmico-. Sus innovaciones en la

técnica pianística, como el uso del pedal o la digitación adaptada a la forma de la mano, nos sirven para admirar la singularidad de su composición e interpretación, hecho que descubrimos en los 24 *Estudios op.10 y op. 25* publicados en la década de 1830, considerados imprescindibles en el aprendizaje del piano en nuestros días.

14. El piano- jirafa es una variante de un piano de cola. Consiste básicamente en que la cola se extiende de modo vertical, lo que permite ubicarlo en espacios reducidos en las casas. Tuvieron un especial éxito durante el Romanticismo. El piano-jirafa de Chopin puede hoy visitarse en el Museo Chopin de Varsovia.

Franz Liszt (1811-1886), paradigma de artista romántico, el pianista técnicamente más avanzado de su tiempo, nos ofrece una producción de gran dificultad interpretativa, explorando todos los recursos melódicos, tímbricos y resonantes del piano.

Con un lenguaje armónico innovador pero equilibrado, profundo y reflexivo, Liszt sobrepasa los límites del instrumento, extrayendo todas sus posibilidades y combinaciones técnicas, desarrollando extraordinarios pasajes rebosantes de ímpetu, brillantez y precisión, ofreciendo efectos sonoros desconocidos hasta entonces. Sus recitales públicos, apoteósicos, triunfantes, provocan asombro y admiración en la audiencia¹⁵. Liszt, con soberbios alardes virtuosísticos¹⁶, *La Campanella op.40*, *Totentanz op.12z*, *Vals Mefisto...* hace posible que el piano se convierta en una verdadera orquesta en sí mismo, revolucionando la escritura pianística hasta límites desacostumbrados que ya preludian la atonalidad del siglo XX.



Liszt, el virtuoso
Josef Danhauser (1840)

En un segundo período del Romanticismo, aunque realmente su expresividad es continuadora de la pureza y austeridad vienesa clásicas, destacamos a **Johannes Brahms** (1833- 1897), precoz virtuoso del piano, gran intérprete y director. Su producción pianística, en la cual vislumbramos claras influencias

15. *Schumann* escribió que Liszt “Atrapaba a cada miembro de la audiencia con su arte y hacía con ellos lo que deseaba”. *Brahms* dijo “Quién no ha oído a Liszt, no puede hablar de la ejecución del piano”.

16. *Liszt pensaba que* “El virtuosismo no es una rama secundaria, sino un elemento necesario en la música. No es un sirviente pasivo de la composición”.

de Schubert y Schumann, le sirvió a Brahms como laboratorio de experimentación, reflejando aspectos encontrados, desde la inocente evocación juvenil hasta la más atormentada nostalgia o soledad, como podemos escuchar en sus *Intermezzos op. 118*, piezas introspectivas y tiernas, tendentes a la simplicidad, pero con pasajes apasionados...

El acto musical es un escenario con tres protagonistas: el compositor, quien dejó plasmada en la partitura la emoción vigente en el momento de la composición; el pianista, quien, desde el teclado, reconstruye, evoca y transmite al presente esa emoción; y el público, quien recibe y descifra los sonidos desde y hacia la intimidad de su propio universo interior.

Cuando el pianista del siglo XXI ejecuta una pieza del siglo XIX, es consciente de ese momento anclado en el continuo espacio-tiempo, sus emociones en precisa consonancia con las del compositor, siendo mero canal de transmisión de emociones compartidas. Cada ejecución es única: el pianista nunca podrá repetir estrictamente las melodías, armonías y ritmos interpretados en cualquier otra ocasión...

Como pianista, considero un verdadero privilegio el poder experimentar ese momento único e irrepetible.