

## ARTUR SCHNABEL: UNA APROXIMACIÓN A SU CONCEPCIÓN MUSICAL

***Margarita Fernández de la Fuente***

*Profesora de repertorio con piano acompañante en el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba*

### **Resumen**

La figura de Artur Schnabel ocupa, indudablemente, un lugar excepcional en el ámbito pianístico, tanto como intérprete como pedagogo. Así, en las siguientes líneas abordaremos algunos aspectos biográficos más relevantes y explicaremos, de forma breve, su forma de afrontar una interpretación partiendo desde el estudio de la obra. De esta forma, nos acercaremos, de manera más o menos precisa, a lo que fue su concepción musical a través de ejemplos basados en obras que forman parte del repertorio fundamental de cualquier pianista. Por último, no podemos olvidar la importancia que tiene Schnabel en el plano discográfico, habiendo sido el primero en grabar la integral de las sonatas para piano de Beethoven, un verdadero hito en la historia. No obstante, su legado en este campo es mucho más amplio, abarcando grabaciones de obras de Bach, Mozart, Chopin, Brahms, Dvorak o, por supuesto, Schubert, entre otros autores.

***Palabras clave:*** Schnabel, piano, interpretación

### **Abstract**

The personality of Artur Schnabel undoubtedly occupies an exceptional place in the field of piano, both as a performer and as a pedagogue. Thus, in the following lines we will deal with some of the most relevant biographical aspects and we will explain, briefly, his way of approaching an interpretation starting from the study of the work. In this way, we will approach, in a more or less precise way, what his musical conception was through examples based on works that are part of the fundamental repertoire of any pianist. Finally, we cannot forget Schnabel's importance in the recording field, having been the first to record the complete piano Sonatas of Beethoven, a true milestone in history. However, his legacy in this field is much broader, including recordings of works by Bach, Mozart, Chopin, Brahms, Dvorak or, of course, Schubert,

among other authors.

**Key words:** *Schnabel, piano, interpretation*

## BIOGRAFÍA

Artur Schnabel nació el 17 de abril de 1882 en Lipnik, localidad que aún formaba parte de Austria, y falleció el 15 de agosto de 1951 en Axenstein. A la edad de siete años viajó a Viena con el fin de tocar para Hans Schmitt (1825-1907), profesor del que recibiría clases particulares durante aproximadamente una década (desde 1888 hasta 1891). Tras estos años, y hasta 1897, estudió con el célebre Theodor Leschetizky (1830-1915), quien fue maestro de otras grandes figuras como F. Liszt o el pianista polaco I. J. Paderewski (1860- 1941), y una de sus más brillantes discípulas, Annette Essipoff (1851-1914). Leschetizky ponía a menudo en relieve la figura de Schnabel más cómo un verdadero y completo músico que como pianista, lo que resulta un verdadero halago hacia su persona. Por otro lado, de la educación teórica, fundamental para la formación completa del músico, se encargó Eusebius Mandyczewski (1857-1929) (Schnabel, 1970).

En 1890, Schnabel debuta por primera vez en el ámbito concertístico en Viena, aunque no comenzó a realizar giras de conciertos por Europa hasta seis años más tarde. En 1900 se traslada a Berlín, donde vivirá durante varias décadas hasta que emigra a EEUU, en 1944, consecuencia del Tercer Reich. No obstante, no fue esta la primera vez que visitó el continente americano, ya que había hecho una gira de conciertos en 1921-22. Durante los primeros años de su carrera, Schnabel conoce a la contralto Therese Behr (1876-1959), quien ya poseía una importante reputación debida, principalmente, a la interpretación de lieder. Ambos contraen matrimonio en 1905 y lograron conformar un hito en la historia, gracias a sus ejecuciones de los lieder de Schubert (Schnabel, 1970).

La música de cámara ocupó un lugar fundamental en la vida de nuestro intérprete, ya que consideraba que un pianista no lograría sentirse completo interpretando únicamente música como solista. Es más, consideraba que cualquier músico estaría totalmente vacío si se dedicaba en exclusiva a la interpretación. Por ello, Schnabel colaboró con numerosos grupos de orquesta de cámara y formó pequeños ensembles con Flesch (1873-1944), Becker (1863- 1941), Casals (1876-1973), Feuremann (1902-

1942), Fournier (1906-1986), Hindemith (1895-1963), Huberman (1882-1947), Szigeti (1892-1973), Piatigorsky (1903-1976), Primrose (1904-1982) e incluso tenía un dúo pianístico con su hijo, Karl Ulrich Schnabel (1909-2001). Por otro lado, saliéndose del plano interpretativo, se dedicó también a la composición y a la enseñanza. Esta última destreza hizo que, poco a poco, se fuese haciendo menos acentuado el fuerte temperamento que lo caracterizaba (Schnabel, 1970).

De este modo, fue profesor en la Universidad de Berlín desde 1925 hasta 1933. A partir de este año comenzó a dar masterclasses en Italia de forma periódica, así como en Estados Unidos como profesor particular. Cabe destacar que recibió el título de Profesor de Honor en Prusia en 1919 y el de Doctor en Música en la Universidad de Manchester en 1933. Entre sus alumnos se encuentran Clifford Curzon (1907-1982), Rudolf Firkusny (1912-1994), Lili Kraus (1903-1986), Leonard Shure (1910-1995), Claude Frank (1925-2014) y Leon Fleisher (1928-2020).

En la actualidad, Schnabel es conocido fundamentalmente por su interpretación de las obras de Beethoven, Mozart y Schubert, consideradas las obras de este último autor de gran virtuosismo en esa época. De hecho, fue el primer pianista en la historia que realizó una grabación integral de las treinta y dos sonatas para piano del primer compositor mencionado. Mas allá, entre enero y febrero de 1927 las interpretará todas en Berlín, algo que repetirá seis años más tarde (Schnabel, 1970).

## **INTERPRETACIÓN**

La cuestión de la interpretación y cómo afrontarla, desde el momento en el que entramos en contacto con la partitura hasta la esperada puesta en escena, es algo que ha interesado (e interesa) a la gran mayoría de músicos que participan de forma activa en la ejecución musical. No son pocos los autores que, a lo largo de la historia, se han encargado de ilustrarnos, proporcionándonos páginas sublimes y cargadas de gran valor. Entre ellos nos encontramos celebridades tales como John Rink (2006), Gerhard Manatel (2010), Thurston Dart (1954), Howard Ferguson (2006), Heinrich Neuhaus (2004) o Nikolaus Harnoncourt (2003, 2005 y 2006) entre otros. Gracias a Konrad Wolff (1907-1989), quien fue alumno de Schnabel, tenemos también a nuestro alcance un detallado documento sobre la concepción musical e interpretativa de su maestro.

Schnabel tenía una concepción muy firme acerca de la relación entre el intérprete, la

obra y el oyente. Así, entiende que la principal, o incluso única, relación que debe haber es entre los dos primeros eslabones. Con esto, pretende hacernos ver la gran importancia de comprender y estudiar cada detalle de la partitura, dejando a un lado la idea o pretensión de agradar al oyente, pues esto será logrado exclusivamente a través de su personal relación con la música. Frecuentemente decía que “el intérprete, tanto cuando estudiaba como cuando interpretaba, debía preocuparse por la música, no por el hecho de que el arte de la interpretación sea un arte de comunicación entre el compositor y la audiencia” (Wolff, 1972). Es decir, si el intérprete consigue ser uno con la música, el público lo apreciará, pero si se intenta tocar para un público no será nunca capaz de hacer justicia a la música.

Por otro lado, bien es sabido el interés que nos suscita el contexto en el que fueron compuestas las piezas que tenemos pretensión de estudiar y, en numerables ocasiones, queremos intentar revivir la personalidad del compositor en el momento de la creación. Como pianistas, nos atenemos a libros fundamentales de consulta como son el de Piero Rattalino (2005) o el de Luca Chiantore (2001) e intentamos nutrirnos de los rasgos estilísticos del periodo al que pertenece cada pieza.

No obstante, Schnabel refuta la idea de sobrecargarse de este tipo de información, considerándolo incluso peligroso en algunos aspectos (Wolff, 1927). De esta forma, apunta que la partitura contiene todos los elementos necesarios para una interpretación que le haga justicia a la propia música, incluso en aquella con elementos folklóricos, y rechaza los estereotipos que llevan a tocar Mozart con un sonido y dinámicas contenidas y pobres, los cambios de tempo aleatorios en Schumann o las interpretaciones de Bach con total sequedad (Wolff, 1927).

Volviendo a aquellos aspectos que catalogábamos como peligrosos, debemos tener en cuenta el hecho de que los compositores que han trascendido hasta nuestros días resultaron presentar tal genialidad que, en muchas ocasiones, escribieron obras que no pertenecían a la época en la que se les encuadra. Así, es irrefutable que no todas las obras de Beethoven o Mozart son clásicas, de la misma forma que no todas las de Bach son barrocas o todas las de Brahms románticas. En referencia a esto, Schnabel nos ilustra con un ejemplo en el que nos remite a un *Intermezzo* de Brahms, concretamente el Op. 116 n.º 2, en la menor. Su sección intermedia es interpretada por Schnabel en un estilo totalmente impresionista, evitando la separación de frases, escogiendo un tempo flexible, siendo generoso con el uso del pedal y consiguiendo

una sonoridad en la que “el sentimiento se esconde más que se expresa” (Wolff, 1927).

Non troppo presto (♩. = ♩)

Ossia:



*molto piano e legato*

*Intermezzo Op. 116 n.º 2 de Brahms. Ed.: Breitkopf & Härtel*

Estas licencias parecen ser más afines al carácter de una composición de Debussy que a una pieza romántica. No obstante, por la escritura, armonías y estructura del mismo, Schnabel sostiene que, muy probablemente, Brahms la concibió para ser interpretada de esta forma (Wolff, 1927).

Debemos puntualizar, en este punto, que Schnabel considerase que un pianista no deba estudiar los distintos periodos y lenguajes musicales, sino todo lo contrario. Un intérprete, en especial en su periodo como estudiante, debe nutrirse y familiarizarse con las grandes obras compuestas por los autores a los que pretende interpretar. Así, no se puede comprender completamente la música de Bach sin conocer sus obras vocales, la de Mozart sin escuchar sus óperas, la de Beethoven sin sus cuartetos o la de Schubert sin sus célebres *Lieder* (Wolff, 1927).

En cuanto al análisis de las obras de forma teórica, Schnabel reconoce la importancia de profundizar en la estructura, armonía, motivos, etc. No obstante, no conseguiremos así la base de una interpretación bien formada de la obra. El análisis fructífero es, sin embargo, aquel al que llegamos estimulados por los pequeños detalles de la propia obra, aquellos que desconciertan y llaman la atención durante su estudio. De esta forma, defiende que el análisis inicial de una obra debe ser provocado de este modo,

dejando aquél más profundo y teórico para un punto más avanzado (Wolff, 1927).

Utiliza como ejemplo el primer movimiento de la *Sonata Op. 109* de Beethoven para convencernos de ello. Así, un análisis puramente teórico establecería que los ocho compases iniciales constituirían un primer tema y el adagio que continúa, el segundo tema. Esto provocaría que el intérprete realizara una pequeña cesura entre ambos temas para recalcar el contraste entre ambos, algo totalmente erróneo. Por el contrario, debe haber una gran línea de continuidad que abarque toda la exposición de este movimiento.

30. *Vivace, ma non troppo. sempre legato*

*p dolce* *cresc.*

*Adagio espressivo*

*f p cresc. f cresc.*

*Sonata Op. 109 de Beethoven. Ed.: Henle Verlag*

## LA LECTURA DE UNA PARTITURA

Habiendo abarcado algunos aspectos generales que se nos plantean antes del estudio de una obra, procedemos a la lectura de la misma. Las notas escritas en el pentagrama son, de alguna forma, la transformación del sonido en algo visible. Esta representación visual no nos da toda la información, sino una imagen aproximada de lo que se pretende que se traduzca como música. Cuando nos enfrentamos a una partitura como intérpretes debemos realizar dos tareas fundamentales: comprender la partitura tal y como está escrita y percibir la idea del compositor (Wolff, 1927).

Cuando nos enfrentamos a la lectura de una obra debemos ser totalmente imparciales,

aun si se trata de piezas que ya hemos montado o escuchado asiduamente. De esta forma, conseguiremos percatarnos, con cada lectura atenta, de nuevos detalles que nos lleven a conformar una visión personal y profunda de la obra. De hecho, cabe destacar que Schnabel advertía a sus alumnos la importancia de recurrir a una edición Urtext para el estudio de una nueva pieza prefiriéndola, incluso, a sus propias ediciones, como es el caso de las sonatas de Beethoven (Wolff, 1927).

Las indicaciones referidas a la interpretación es algo que ha ido aumentando conforme ha avanzado la historia de la música. Así, encontramos muchas más en obras de Schumann que en piezas de Bach. Schnabel creía que esto era un signo de escepticismo hacia los intérpretes. La mayoría de las anotaciones de, por ejemplo, Beethoven, parecen tomar forma de advertencia: *Allegro ma non troppo*, *Sempre pp*, etc. Así, Schnabel afirmaba que la indicación con amabilità en el comienzo de la *Sonata Op. 110* es una advertencia frente a la tendencia a interpretarla con un sonido rudo (Wolff, 1927).

Opus 110

31. **Moderato cantabile molto espressivo**

*p con amabilità (sanft)*

*Sonata Op. 110 de Beethoven. Ed.: Henle Verlag*

De la misma forma, el *semplice* del segundo movimiento de la Sonata Op. 111 es una señal de precaución ante la intención de realizar un excesivo rubato (Wolff, 1927).

**Arietta**  
**Adagio molto semplice e cantabile**

*p*

En cuanto a la interpretación en general de todas las indicaciones que aparecen en una partitura, Schnabel insistía en que el estudiante debe ser capaz de distinguir entre aquellas que son estrictas y las que no. Las indicaciones, por ejemplo, de qué y cuántas notas tocar son totalmente estrictas, pero una indicación *cantabile* es totalmente elástica y deja margen al ejecutante para una interpretación personal. También encontramos indicaciones relativas, categoría en la que encontramos el tempo, la dinámica, los *staccato* y similares (Wolff, 1927). Por ejemplo: tres de las cuatro notas que forman la melodía del tercer compás del segundo tema en el *Concierto nº 3* de Beethoven están indicadas en portamento, lo que no establece la duración de cada nota, pero sí que las tres deben durar lo mismo. Por lo tanto,

Beethoven lo escribiría de esta forma para evitar la tendencia a alargar el tercer pulso y dotarlo de mayor intensidad que a los otros dos.



Concierto nº 3 de Beethoven. Ed.: Peters

Del mismo modo, las indicaciones de dinámicas deben ser algo únicamente orientativo. No existe un grado de sonido determinado para un *mezzoforte*, sino que dependerá de lo que haya sonado previamente y lo que sucederá a continuación. Lo importante, por lo tanto, es compensar todas las gradaciones dinámicas de un fragmento o una obra para que sean coherentes y proporcionen unidad sonora a nuestra interpretación. Podríamos entender de forma similar el tempo y así lo hacía Schnabel. Así, aunque el intérprete tiene cierta libertad a la hora de elegir el tempo, las relaciones del mismo en el conjunto de la obra deben respetarse y mantener un equilibrio interno (Wolff, 1927).



## MUSICALIA

Para comprender lo expuesto, Schnabel consideraba útil el planteamiento de la obra en el supuesto de que no hubiera ninguna indicación de dinámica o de tempo. Así, por ejemplo, al inicio de la *Sonata Op. 111* de Beethoven, seguramente tocaríamos *fortissimo* si el autor no hubiera escrito *forte*. Por lo tanto, aquí el *forte* significa algo parecido a “no con demasiada fuerza”.

Opus 111

*Sonata Op. 111 de Beethoven. Ed. Henle Verlag*

Podemos encontrar otro ejemplo en el final de la *Op. 109*, en el que Beethoven indica *cantabile*, algo que muy probablemente pretenda prevenir cualquier intención o pensamiento de tocarlo a *mezza voce*.

188

*Sonata Op. 109 de Beethoven Ed. Henle Verlag*

Así, si encontramos una única dinámica para un pasaje, no quiere decir que no tengamos que jugar con las dinámicas.

En la cuestión del tempo, Schnabel realiza un planteamiento similar, de forma que un *presto* no significa *prestissimo*, un *poco ritardando*, no justifica un *molto ritardando* ni un *fortissimo* un sonido explosivo. Las indicaciones de este tipo permiten, normalmente, más de una interpretación y no deben ser más que orientativas .

Por lo tanto, habiendo expuesto aquí esta visión, debemos prestar especial atención a aquellas indicaciones que menos esperamos o que nos resulten peculiares por ser demasiado obvias (Wolff, 1927).

## MUSICALIA

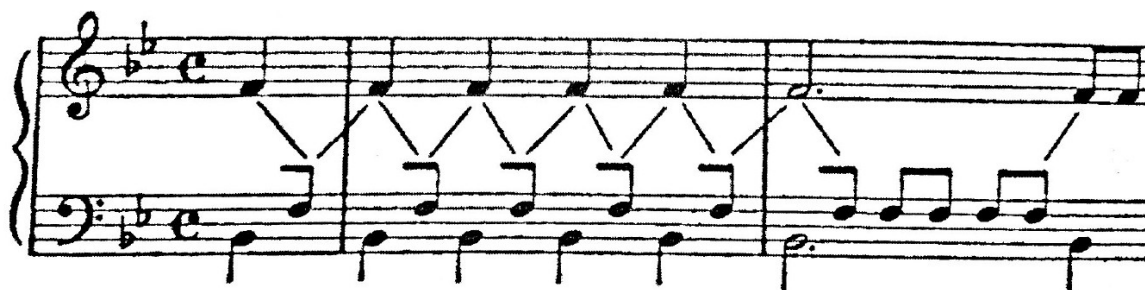
Por otro lado, Schnabel apunta que existen dos elementos fundamentales a trabajar en la lectura de una obra: la vista y el oído (Wolff, 1927). Estos colaboran de forma simultánea, por lo que es complicado discernir cuál de los dos actúa en primer lugar. La vista puede descubrir algo y el oído confirmarlo, pero también puede ocurrir la postura inversa, siendo ambos inseparables.

Por ejemplo, al tocar los dos primeros compases de la Sonata en si bemol de Schubert, podemos escuchar que, pese al pedal de tónica en el bajo, la música está soportada por la dominante (Wolff, 1927). Su vista inmediatamente lo confirmará al notar una constante nota fa en forma de corcheas en ambas manos. Esto producirá que la escucha, ahora, sea mucho más clara.

### Molto moderato.



Sonata en si bemol de Schubert. Ed.: Breitkopf & Härtel



Ejemplo de la misma obra extraído de Wolff (1927)

En lo que respecta a la lectura y reconocimiento de la línea o líneas melódicas, debemos siempre ser cautos para no entender dos líneas melódicas independientes como una sola. Por ejemplo, en la *Fantasia Op. 17* de Schumann, en el compás 17 del tercer movimiento, la repetición del sol agudo no debe interferir de ningún modo en la verdadera línea melódica



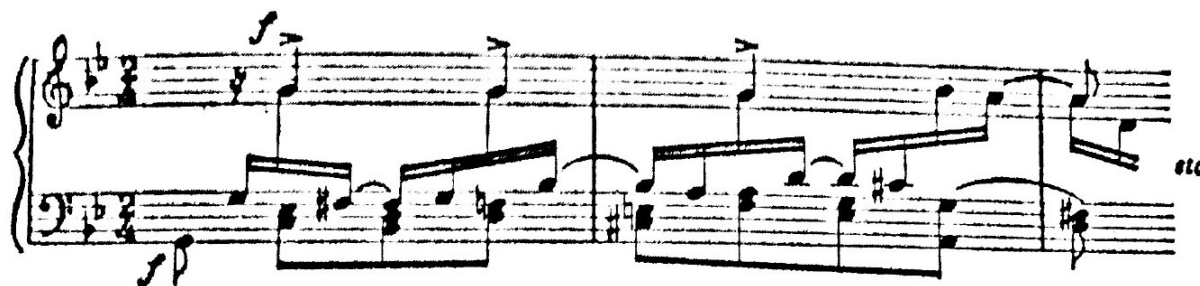
*Fantasia Op. 17 de Schumann. Ed.: Breitkopf & Härtel*

También podemos encontrar el caso opuesto, es decir, dos líneas aparentemente diferentes que resulten formar una única línea melódica. Esto ocurre frecuentemente en Bach, cuya *Fantasia cromática y fuga* solía poner como ejemplo Schnabel (Wolff, 1927).



*Fantasia cromática y fuga. Ed. Henle Verlag*

Estas dificultades para distinguir las líneas melódicas pueden ir acompañadas frecuentemente por complicaciones rítmicas. Estas dificultades se deben principalmente a la notación utilizada y, tal y como podemos comprobar en un ejemplo puesto por Schnabel (Wolff, 1927) de la *Sonata en sol menor* de Schumann, algunos pasajes resultan ser mucho más simples de lo que parecen.



*Sonata en sol menor de Schumann. (Wolff, 1927)*

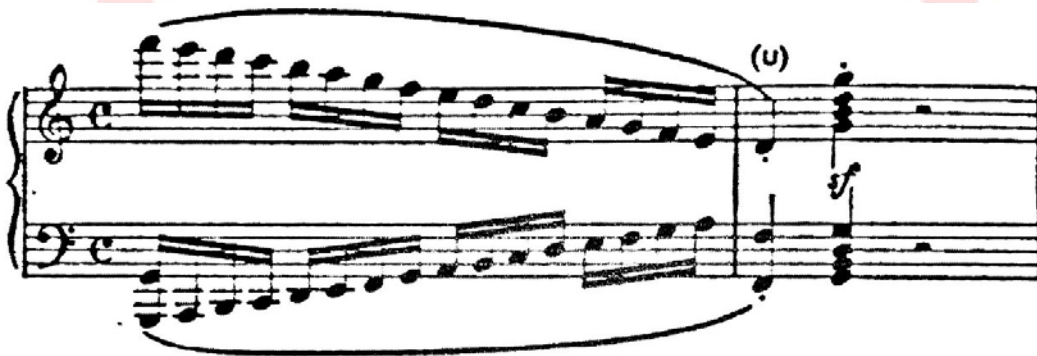
## MUSICALIA

La siguiente distribución, propuesta por Schnabel, es mucho más sencilla a la hora de la lectura y no modifica de ningún modo la música.



*Sonata en sol menor de Schumann. (Wolff, 1927)*

Otro aspecto a tener en cuenta es la armonía, la cual se convierte en un problema cuando no se aprecia con claridad o cuando está oculta o incompleta, algo común en los pasajes escalísticos. Schnabel nos pone como ejemplo unos compases del final de la *Sonata Op. 53* de Beethoven (Wolff, 1927).



*Sonata Op. 53 de Beethoven (Wolff, 1927)*

Estaríamos en un error si pensásemos que todo es una gran dominante, ya que las verdaderas armonías serían las siguientes:



*Sonata Op. 53 de Beethoven (Wolff, 1927)*

## FIDELIDAD A LA PARTITURA

Schnabel prestaba gran atención a la precisión y exactitud a la hora de interpretar las obras pero, al igual que hemos puntualizado con otros aspectos anteriormente, consideraba que hay elementos esenciales los cuales había que cumplir y asimilar por completo y otros que son simples sugerencias del compositor (Wolff, 1927).

En primer lugar, consideraba que era fundamental, como es obvio, ser completamente fiel a las notas escritas por el compositor. Estas deben ser ejecutadas sin cambios, cortes o adiciones incluso en piezas como fantasías o en cadencias. De esta forma, consideraba inadmisibles, por ejemplo, el añadir octavas a un pasaje escrito por Bach, ya que afirmaba que éste las hubiese escrito de haberlo querido (Wolff, 1927).

Del mismo modo, la duración de cada nota y silencio es algo fundamental. Schnabel rechazaba la tendencia de algunos pianistas que se inclinan a dejar tenidas algunas notas en los acompañamientos de Mozart, sobre todo al ejecutar un *Bajo Alberti*. Se trata de una tradición debida a una carencia técnica por la que al pianista le era complicado subir el quinto dedo (Wolff, 1927).

Otro error que Schnabel consideraba inadmisibles es el acortar las notas al final de la frase, haciéndolas casi como un staccato, lo que llega a propiciar incluso un pequeño acento totalmente fuera de lugar. Además, tanto el *legato* como el *staccato* deben ser ejecutados de forma clara sin ayuda del pedal, aunque posteriormente se le añada. Así, el trabajo debe ser únicamente fundamental. Esta consideración acerca del pedal se puede aplicar también a aquellos pasajes con notas mantenidas. En ellos, deben ser aguantadas por los mismos dedos, en ningún caso por el pedal (Wolff, 1927).

Como aportación final a este apartado, debemos destacar que distintas anotaciones en la partitura como digitaciones o la distribución de las notas entre las dos manos son cuestiones que Schnabel consideraba más opcionales. No obstante, siempre recomendaba probar las propuestas del autor ya que, posiblemente, estén enfocadas a destacar ciertas notas o den como resultado una sonoridad más cercana a la que se debe conseguir (Wolff, 1927).

## IMÁGENES MENTALES

Una vez avanzados en el estudio de una obra debemos plantearnos la idea, el carácter o tempo de los determinados pasajes. En numerosas ocasiones recurrimos a imágenes que nos ayuden a encontrar y recrear la sonoridad deseada. Schnabel no será una excepción en este punto, de hecho le gustaba describir determinados tipos de música como “procesiones”, aunque era consciente de que estas imágenes tienen un alcance limitado y son totalmente subjetivas. Solía afirmar que “la música evoca imágenes, pero no al revés. Las imágenes no evocan música” (Wolff, 1927). Así, no podemos permitir que una atención exagerada de estas nociones programáticas nos lleven a desvirtuar la música que interpretamos.

Por último, Schnabel plasma su idea de la actuación en público como el resultado de la exhalación del aire tomado en una respiración profunda, provocando un momento de quietud y total tranquilidad al finalizar la obra (Wolff, 1927). Es evidente que la tensión emocional e intelectual en estos momentos es alta, por lo que el intérprete debe adelantarse siempre a todos los elementos que están por venir.

Además, no debe preocuparse en ese momento en el tocar las notas correctas, la memoria, las digitaciones o las dificultades técnicas de los distintos pasajes. Esa labor se ha de realizar en las sesiones de estudio, mientras que en la actuación debe confiar y dejarse llevar por el trabajo realizado durante todo ese tiempo de estudio y conseguir dejarse llevar para conseguir alcanzar cierto grado de espontaneidad a la hora de tocar. No debe intentar exagerar nada que el compositor ya haya hecho evidente, sino que debe centrarse en mantener la línea melódica en equilibrio con la estructura rítmico-armónica para marcar la diferencia entre una buena interpretación y una interpretación más (Wolff, 1923).

## UNA CLASE CON SCHNABEL

Normalmente, las clases de Schnabel eran públicas, asistiendo a ellas la mayoría de sus alumnos, aunque no fuesen ellos los protagonistas. No obstante, Schnabel no se dirigía a ellos durante la clase de otro alumno, si no que le prestaba plena atención al que interpretaba la obra. Cada clase, de una o dos horas de duración, estaba centrada en una obra o movimiento concreto. No hacía a sus alumnos realizar ningún tipo de calentamiento o ejercicios puramente técnicos en clase, ya que se trata de un trabajo que Schnabel consideraba que debe realizarse en privado (Wolff, 1927).

Al comienzo de la clase el alumno tocaba la pieza completa sin interrupciones y sin la parte orquestal en el caso de que fuese un concierto. Entonces, Schnabel realizaba pequeñas anotaciones en la partitura del alumno y rodeaba las notas falsas que efectuase. Al finalizar la interpretación, y tras un breve silencio, Schnabel reaccionaba a la interpretación y comentaba aquellos aspectos en los que había notado alguna carencia.

A partir de aquí, la clase se centraba únicamente en la obra y no en la interpretación realizada por el alumno. Sección por sección, explicaba al alumno cómo dirigir las diferentes frases y las tocaría algunas veces tras las cuales pediría al alumno que lo intentase él mismo. Schnabel criticaba cualquier detalle imitativo que hiciese el alumno, catalogándolo de artificial. Tras esto, no volvería a tocar el fragmento, si no que intentaría que el alumno lo entendiese sirviéndose de otros muchos recursos como, por ejemplo, dirigiéndolo como un director de orquesta. Por lo general, Schnabel no miraba las manos del alumno, únicamente cuando un claro error técnico o de articulación era percibido auditivamente.

Esta era, de forma muy resumida por su alumno Konrad Wolff (1927), la rutina general de sus clases, en las que prohibía a sus alumnos tomar notas, estuvieran tocando o no, ya que consideraba que lo que decía en sus clases debían recordarlo como música, no como palabras.

## **CONCLUSIÓN**

Para comprender la importancia musical conceptual y didáctica que tenía Schnabel en cuanto a la música y, concretamente, la interpretación pianística, es fundamental comprender que las ideas que tenemos hoy en día y que defendía Schnabel no se daban en la época. De esta forma, entonces los intérpretes no consideraban que la fidelidad a la partitura fuera fundamental, si no que veían ésta como una mera guía para la interpretación. Así, podían llegar a improvisar pasajes, simplificar melodías o tomarse licencias rítmicas que hoy no consideraríamos posibles. Ocurría de igual modo con todos los aspectos tratados anteriormente.

Schnabel fue revolucionario y ha tenido tal importancia a lo largo del tiempo que, al conocer sus ideas acerca de la interpretación, podríamos pensar perfectamente que vive en nuestra época, ya que hoy en día siguen estando vigentes todas ellas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chiantore, L. (2001). Historia de la técnica pianística. Madrid: Alianza Música.
- Dart, T. (1954). The Interpretation of Music. Londres: Harper Collins.
- Ferguson, H. (2006). La interpretación de los instrumentos de teclado: del siglo XIV al XIX. España: Alianza Música.
- Harncourt, N. (2003). El diálogo musical. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Harncourt, N. (2005). Diálogos sobre Mozart: reflexiones sobre la actualidad de la música. Barcelona: Acantilado.
- Harncourt, N. (2006). La música como discurso sonoro. Barcelona: Acantilado.
- Mantel, G. (2010). Interpretación: del texto al sonido. Madrid: Alianza Música.
- Neuhaus, H. (2004). El arte del piano. España: Real Musical.
- Rattalino, P. (2005). Historia del piano. Huelva: Idea Books.
- Rink, J. (2006). La interpretación musical. Madrid: Alianza Editorial.
- Schnabel, A. (1970). My life and Music. Reino Unido: Colin Smythe.
- Wolff, K. (1972). The Teaching of Arthur Schnabel: A Guide to Interpretation. Gran Bretaña: Faber and Faber.