

“Chopin Profesor”

M^a Dolores Moreno Guil

En el primer cuarto del s. XIX, Beethoven, Weber y Schubert, cada uno desde caminos diferentes, fueron los precursores del Piano Romántico explotando al máximo el pianoforte del s. XVIII. Pero fue la generación siguiente, y principalmente Chopin y Liszt, los que buscaron los nuevos recursos que ofrecían los pianos de Erard y Pleyel en servicio de una nueva estética. Chopin dio al piano el arte refinado del “bel canto”, y del mismo piano Liszt buscó sonoridades similares a la música de Berlioz y Wagner.

François- Joseph Fétis en la *Revue Musical* del 3 de Marzo de 1832 tras haber escuchado a Chopin en su primer concierto público en París, definió al jo-

ven polaco como un músico que guiado por su talento e instinto musical y al margen de cualquier modelo escribía una música para piano realmente hecha para pianistas. Sin lugar a dudas lo que Fétis advirtió fue profético.¹

Chopin es el único gran compositor cuya figura puede estudiarse por entero a través de su producción para piano: único creador que ha sido pianista-compositor puro y único pianista-compositor puro que ha sido creador.² El centro de su creativi-

dad fue el piano e “hizo a un solo instrumento hablar un lenguaje infinito”³. Debussy lo definió como “el más grande de todos, porque a través sólo del piano lo descubrió todo”⁴. Además fue el único genio del Romanticismo

¹ Samson, Jim : *The music of Chopin*, Clarendon Press, London, 1985, pp. 7-8.

² Rattalino Piero: *Historia del piano*, Span Spres, 1997, p.137.

³ George Sand en Samson, Jim : *The music of Chopin*, Clarendon Press, London, 1985, pp. 4.

⁴ En *Ibídem*, p. 4.

cuyo pianismo no imita a la orquesta, tendiendo a una tradición de inspiración vocal, que enfatiza el refinamiento en el toque.

En este período del s. XIX la vida de los conciertos giraba alrededor de los maestros del Clasicismo, en especial Beethoven, y la figura del virtuoso-compositor. La sombra del genio de Bonn se extendía a toda la música instrumental, predominaba el gusto por la música orquestal y la de cámara en los conciertos dónde el público selecto y elitista no entendía de los superficiales aspectos técnicos de la música instrumental. Como excepción existían otros foros más exclusivos que celebraban reuniones privadas para músicos, amateurs y profesionales, en las que se interpretaba música de gran calidad.

Los conciertos públicos pronto comenzaron a rivalizar con la ópera, aunque tenían la ventaja de ser más baratos y fáciles de organizar. Muchos de ellos fueron denominados conciertos benéficos y serían organizados

por virtuosos que vivían de su música y necesitaban promocionarse. El piano fue el centro de estos recitales. Se interpretaban Conciertos, Rondos, Variaciones y Pot-pourris, los compositores realizaban acrobacias públicas y magníficas improvisaciones. No es de extrañar que para Fétis Chopin representara una nueva corriente en la música para piano del momento.

Pero no fue fácil para el músico polaco continuar el éxito logrado tras su primer concierto en París. Se alejaba del role del “virtuoso pianista” de la época; era el virtuoso que tocaba más suave. Fue criticado por su pobre sonoridad: en él no había exageración ni grandes desequilibrios, y se alejaba del exhibicionismo que estaba tan de moda. El toque de Chopin lo definió su alumno Mikuli⁵ como delicado, sin so-

noridades fuertes y estridentes con una gama amplísima entre el pp y el mf. Su preocupación por el control de la sonoridad⁶ y no por la técnica pura, explica su adoración por los pianos Pleyel sin mecanismo de doble escape,

⁵ Eigeldinger, Jean- Jacques: *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge University Press, 1986, p. 56.

⁶ Esta búsqueda de una refinada sonoridad la encontramos en el Chopin adolescente. A pesar de ser criticado por su débil sonido en sus primeros conciertos en Viena (11 de Agosto de 1829) dejó claro en algunas cartas que prefería que se le tachara de tocar piano a fuerte. (Eigeldinger, pp. 127-128)

que a diferencia de los Erard no buscaron la potenciación de la sonoridad, sino un sonido dulce, plateado y transparente.

Lejos del mundo de los grandes solistas, tocó poco en público, limitándose a sorieés privadas en salones de reducidas dimensiones. Mientras Liszt fue un hombre de escenario de exitosa carrera, Chopin, “el aristócrata”, fue un pianista ‘da camera’ y profesor. Esta limitada actividad concertística y su mal remunerada actividad compositiva, convirtieron a la enseñanza en su principal fuente de ingresos. Aunque pudo vivir muy confortablemente y con ciertos lujos gracias a los 20 francos que recibía por clase, Chopin nunca entendió su actividad pedagógica como algo secundario y fue lo que le motivó a componer numerosas piezas menores destinadas a muchos de sus alumnos medianamente dotados.

Su verdadera dedicación a la enseñanza comenzó después de establecerse en París, y ocupó los últimos años de su vida, entre 1832 y 1849. A diferencia de Clementi, Hummel, Kalbrenner o Czerny, Chopin no creó una

escuela pianística. Estaba más cerca de ser un aristócrata y un

poeta que de un leader, aunque sin lugar a dudas su reputación como pianista y pedagogo trascendió hasta muy lejos. Tenía alumnos además de Francia y

Polonia, Austria, Alemania, Suiza, Gran Bretaña, Suecia y Noruega. Llegar a ser alumno de él no era fácil: no aceptaba a niños o adolescentes y según Marmontel en muchas ocasiones rechazaba cortésmente a aquellos que no tuvieran cierto talento y sensibilidad artística. Pero una vez superada esta fría barrera inicial, la predisposición de Chopin era excelente.

¿Cuántos fueron los alumnos de Chopin? Aunque es difícil saber con precisión, entre 130 y 150 pudieron recibir clase del maestro. Hay que advertir que fueron muchos los que presumieron ser sus alumnos y realmente pocos

los afortunados que pudieron trabajar con él entre 4 ó 5 años, el resto tan sólo dieron 4 ó 5 clases en total. La clientela de Chopin, con la excepción de un reducido grupo de pianistas “profesionales”, consistía en señoritas de la aristocracia que en ocasiones tocaban en galas benéficas. Liszt afirmó que Chopin no fue muy

afortunado con sus alumnos: ciertamente tres de los más dota-

do (Filtsch, Caroline Hartmann, Paul Gunsberg) murieron muy jóvenes, otros no continuaron su carrera como concertistas (Emilie von Gretsch, Friederike

Streicher). Otros prefirieron ense-

ñar (Mme. Dubois, Mme Rubio). Entre los más importantes señalaremos a Tellfsen(que fracasó en el intento de completar el Método de Chopin), Matthias y Mikuli que tuvo a su alumno Koczalski el último representante de esta cadena de pupilos de Chopin.⁷ El testimonio de éstos en diarios, cartas y en muchos casos legados oralmente, constituye una de las principales fuentes del legado pedagógico de Chopin.

En su estancia en París repartió por igual el tiempo para componer y para enseñar, alternando las épocas de verano e invierno. Durante seis meses al año, de Octubre a Mayo, recibía una

media de cinco alumnos diarios empleando las mañanas y las primeras horas de la tarde. Las lecciones duraban entre 45 minutos y una hora, aunque podían ser más largas según el nivel, una, dos o tres veces en semana. Estas

clases eran siempre privadas, no permitiendo que los alumnos atendieran a las de otros colegas con la excepción de Mikuli y Lenz que si asistieron conjunta-

mente para beneficiarse en sus avances. En algunas ocasiones también dio clases gratuitas o adicionales.



Chopin con Pauline Viardot:
“¡Esas son formas de Liszt! No debes tocar así cuando acompañas a la voz.”

Son innumerables los testimonios⁸ que describen la excelente relación profesor- alumno que Chopin conseguía establecer. María von Harder destaca su gran vocación docente: exigencia,

7

Para conocer más sobre los alumnos de Chopin consultar Eigeldinger: “Chopin pianist an teacher as seen by his pupils”, 1986, pp. 161-189.

⁸ Ibídem, pp. 9-13

energía, paciencia y firmeza estaban unidos en Chopin. A pesar de su severidad, Mikuli advierte que hacía repetir los pasajes hasta que estuvieran entendidos, desechaba

resultados inmediatos y sus palabras siempre buscaban estimular y motivar al alumno. Su cortesía y amabilidad, podían cambiar a irritabilidad y enfados cuando las interpretaciones eran descuidadas y abandonadas. Sin embargo Chopin siempre mostró una gran comprensión humana hacia los problemas personales, musicales y técnicos de sus alumnos. Sabía cómo inspirar confianza y encontrar las palabras adecuadas para animar y mostrar los propios recursos de sus alumnos:

- A Paul Gunsber: “Si pierdes el tiempo ahora, nunca lo recuperarás.
- A Elizavieta Chriemietieff: “Perfecto! No podías haber tocado mejor”.
- A Mme Peruzzi: “ ¡Es una gran idea!”
- A Emilie von Gretsch: “Pronto tocarás ésto (unos nocturnos) como yo; no será ningún problema”

En sus clases Chopin hablaba e interpretaba. Prefería que sus alumnos tocaran con partitura. En su salón de la Plaza de Orléans se sentaba en su pianino⁹ vertical

mientras el alumno interpretaba en el Pleyel de cola, corrigiendo en la mayoría de los casos más con su ejemplo al piano que con palabras. El mismo Mikulinos cuenta como en numerosas ocasiones el alumno no pasaba de los primeros compases de la obra en toda la clase. Hacía analizar la forma de las piezas estudiadas, buscaba imágenes y metáforas que hicieran sentir el carácter de las piezas. A pesar de que Chopin era generalmente bastante estricto en la interpretación y comprensión de su música, daba mucha libertad a la hora de interpretar ésta y la de otros compositores.

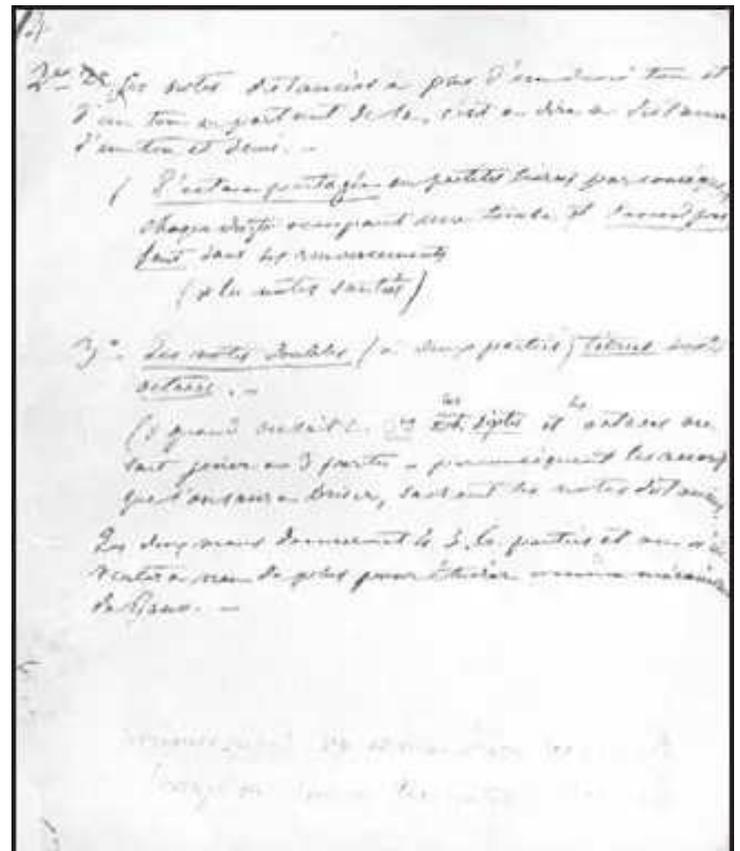
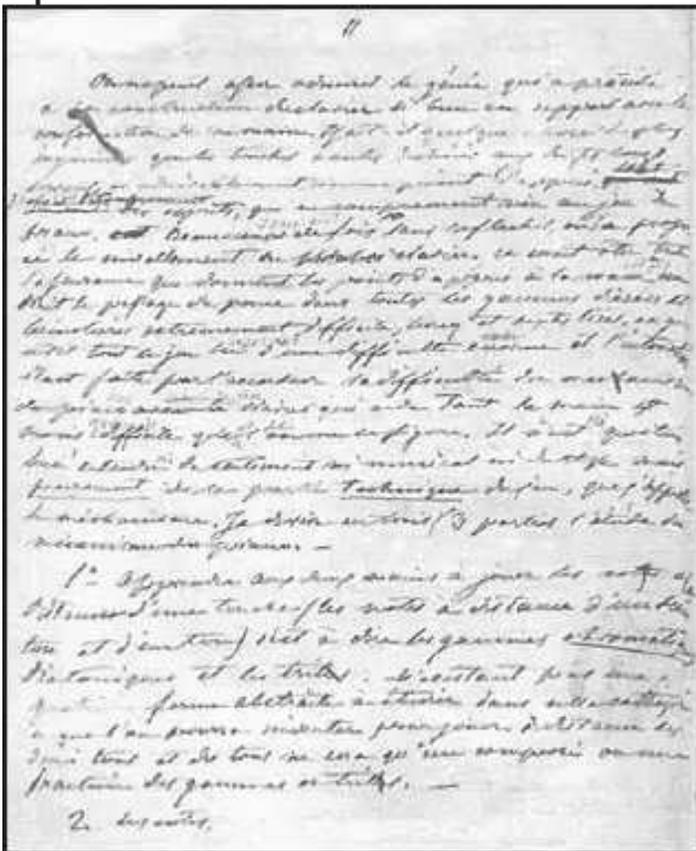


Salón de su apartamento en la Plaza d'Orleans

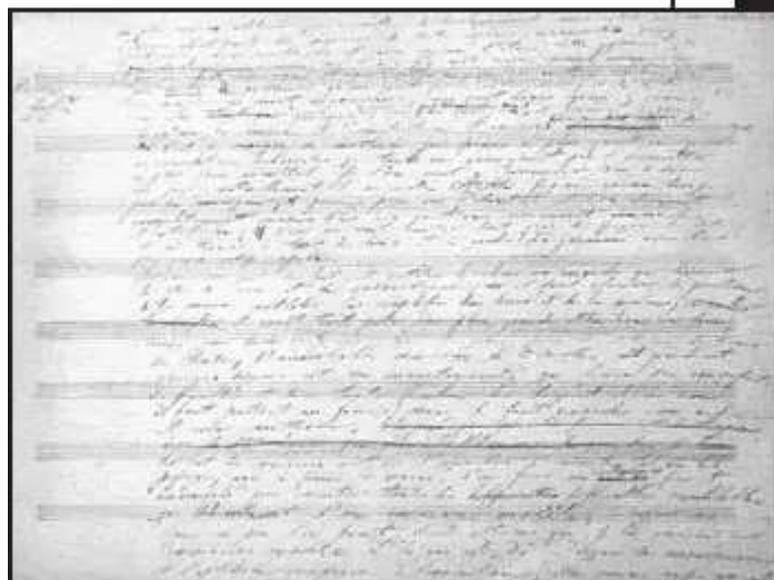
⁹ El Pleyel pianino era un instrumento pequeño no más amplio que su teclado e ideal para espacios reducidos. De bella sonoridad era fácil de tocar, repetía bien y su volumen sonoro bastante considerable para su tamaño. Tuvo un gran éxito de ventas.

Existen otras fuentes a través de las cuales nos ha llegado el legado pedagógico de Chopin: los libros dedicados al compositor publicados en 1834, 1848 y 1849, su correspondencia y la de George Sand, las anotaciones en las partituras de sus alumnos y en especial el esbozo de un Método para piano que pretendió escribir y que encargó que completara

y publicara tras su muerte a su alumno Telfsen (1823-74). Este Proyecto de Método¹⁰ consiste en una colección de notas autógrafas en doce folios (papel ordinario o papel pautado de diferentes formatos), siendo en total dieciséis carillas completas y veinte en blanco. Están escritas en tinta, con un ejemplo musical y dos correcciones añadidas en lápiz.



¹⁰ Después de la muerte de Chopin este autógrafo pasó a Ludwica Jędrzejewicz, que era la hermana mayor del compositor, que hizo copias fieles de parte de este manuscrito aunque también añadió partes que no recogían el original. La hermana de Chopin dió el manuscrito original a la Princesa Marcelina Czartoryska en 1850 que posteriormente legó a la pianista Natalia Janotha (1856-1932). La primera publicación (1896), traducido al inglés, con un capítulo introductorio de Kleczynski, seleccionaron arbitrariamente y pasajes revisados del manuscrito como de la copia de Jędrzejewicz. En 1936 el manuscrito de Chopin fue adquirido por Alfred Cortot en Londres. Después de su muerte en 1962 pasó a la colección de Robert Owen Lehman y está depositado actualmente en la Pierpont Morgan Library de Nueva York.



Es complicado de leer debido a las numerosas revisiones y rectificaciones, así como por su incierta paginación.¹¹

Este proyecto de Método nos descubre una nueva concepción de técnica que iniciará el camino hacia un proceso de enseñanza-aprendizaje más moderno: **la Técnica es un imperativo de expresión musical** y no debe tener sólo un significado mecánico. Exceptuando pianistas como Cramer, Field, Hummel y Moscheles, los pedagogos descendientes de la generación Clásica consideraban la adquisición del virtuosismo como una colección de recetas (catalogados en innumerables Métodos)

para obtener una determinada buena posición de los dedos, mano, antebrazo,... Chopin se caracterizará por la naturalidad y la

ausencia de esfuerzo, alejándose de la técnica diaria para dominar el teclado. Su instrucción técnica está cimentada en dos objetivos: la **RELAJACIÓN (Facilidad y Naturalidad)** y la búsqueda de una **CANTABILIDAD (Declamación y Legato)**. Éstos términos se relacionan con su concepción de música: **la música es un lenguaje y el canto es el alfa y omega de la música, la clave de su interpretación y la base de su enseñanza.**

Para Chopin en primer lugar la música es un medio que a

¹¹ Sobre el "Proyecto de un Método" de Chopin consultar :

- Chopin, Frédéric: *Esquisses pour une Méthode de piano*, editado por Jean- Jacques Eigeldinger. Flammarion, París, 1993.
- Eigeldinger, Jean- Jacques: *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge University press, 1986.
- Cortot, Alfred: *Aspectos de Chopin*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

través de los sonidos expresa pensamientos, sentimientos y sensaciones¹², tal y como como anteriormente Rameau dijo: “*En una palabra la expresión del*

~~*pensamiento, debe ser el verdadero objeto de la Música.*~~” A pesar de compartir con Goethe la definición de Música como lenguaje de la inexpresable, Chopin piensa que la Música sí ha de estar sujeta a las reglas del lenguaje verbal. Establece un gran paralelismo entre el arte del sonido y el arte de la oratoria, entre la declamación y el discurso musical. En ambos casos el propósito es inducir, persuadir, conmover, excitar al oyente mediante medios de entonación y acentuación adecuada para un texto. Como un pasaje en prosa o en verso, una partitura consiste en una serie de secciones, párrafos, frases, períodos y clausas, con un sistema de puntuación que apunta hacia

una correcta articulación, puntos de respiración, sílabas largas y breves, débiles y acentuadas, etc...¹³

En segundo lugar, destacamos su atracción por el arte del canto, y particularmente por el “bel canto”. La gran escuela del canto de 1830 que unía el arte de la declamación y la expresión dramática, representó para Chopin el ideal y el verdadero modelo para la interpretación. En el estilo de cantantes como Rubini y Pasta, Chopin basó su propio estilo de la declamación pianística: “*Debes cantar si deseas tocar*”. De este modo el arte del genio polaco buscó: transformar el piano en un tenor o prima donna, la respiración, el estilo cantábile, el intenso legato, la inimitable sensación de la línea del fraseo y la redondez del sonido. Y es esta predilección por el arte vocal lo que le hizo rechazar

¹² En su proyecto de método el recoge expresiones sobre la música como :

- La expresión del pensamiento a través del sonido.
- La manifestación de nuestros sentimientos por medio de los sonidos.
- El arte de expresar pensamientos propios a través de sonidos.
- La expresión de nuestras percepciones.
- Usamos sonidos para hacer música tal y como usamos palabras para el lenguaje.
- El indefinido lenguaje musical.
- Un sonido abstracto no hace música, como una sola palabra no es lenguaje.

¹³ Como para Beethoven, el Fraseo debía reproducir los ritmos y las proporciones de la lengua hablada:

- Una nota más larga es precisa tocarla más fuerte, como una más aguda.
- Una disonancia y una síncopa es más marcada.
- Una melodía ascendente es cresc. Y una descendente descr.
- Los acentos naturales: de 2 notas la 1ª, de 3 la 1ª,...

los grandes efectos, y sí insistir en la naturalidad y simpleza en la interpretación pianística¹⁴.

Si esta concepción de técnica

es realmente innovadora no lo es menos la labor pedagógica del compositor polaco: **el cultivo de la escucha, la concentración mental y el control muscular** eran los objetivos de sus primeras lecciones. Contrariamente a los pedagogos de su tiempo, que pretendían igualar los dedos por medio de complicados y retorcidos ejercicios, Chopin cultivó las características individuales de los dedos, favoreciendo su desigualdad natural para una fuente de variedad de sonido. No formaba la técnica mediante horas de puros ejercicios mecánicos. Sobre este aspecto y otros muchos no siguió los preceptos de muchas escuelas pianísticas de su tiempo e incluso los de Liszt que por aquella

época no había aún descubierto que “técnica es un producto de la mente”, se sentaba a hacer un gran nº de estudios y ejercicios ..” *Yo paso de 4 a 5 horas haciendo ejercicio (notas dobles, notas repetidas, cadencias,...) Ah! Providencialmente esto no me vuelve loco,...”* escribió a

Pierre Wolf (París, 1832) después de escuchar a Paganini. Por este tiempo pedía a sus alumnos 2 horas de gimnasia digital.

Chopin recomendaba no más de 3 horas diarias de estudio (incluyendo ejercicios, estudios y piezas determinadas), y compartía la opinión de Hummel: “*Muchos pianistas profesionales creen que ellos deben practicar 6 ó 7 horas diarias para tener nivel; están en un error. Yo puedo asegurar que el trabajo prolongado atrofia la mente, produce interpretación mecánica*”. Además dividió el estudio del mecanismo del piano en 3 partes:

- Enseñar a ambas manos a tocar notas conjuntas (Tonos y Semitonos), que son, escalas cromáticas y diatónicas, y trinos.
- Notas de más de un tono y un semitono: la octava dividida en terceras menores, con cada dedo en una tecla, y el acorde perfecto en todas sus inversiones.
- Dobles notas: terceras, sextas y octavas, así se podrá tocar a tres voces, y como resultado acordes. Las dos manos juntas darán 4, 5, 6 partes, y no hay nada más que inventar para es-

¹⁴ Moscheles definió al piano de Chopin así: “*No pierde los efectos orquestales que la escuela alemana requiere del pianista, pero nos permite ser un cantante que, despreocupado del acompañamiento, da rienda suelta a sus sentimientos.*”

tudiar en cuanto a mecanismo del piano.

En el repertorio que hacía trabajar a sus alumnos además

de sus obras estaban la de autores como: Clementi, Cramer, Moscheles, Hummel, Field, Beethoven y Bach. Sabemos que seleccionaba este repertorio acorde con las necesidades y características del alumnado, aunque prefería trabajar siempre ciertas obras de carácter pedagógico: en primer lugar los Estudios de Moscheles, para continuar con los Estudios y Preludios de Clementi de mayor dificultad; Cramer estaba reservado para los alumnos menos avanzados. Como fue tradicional en los compositores del XIX, el Clave Bien Temperado de Bach lo utilizó para desarrollar el toque polifónico y numerosas fuentes constatan el gran valor peda-

gógico que dio a su obra¹⁵. Sin embargo en el caso de Mozart no existen testimonios de alumnos que atestigüen haberlo trabajado con Chopin. Sí tenemos testimonios en los que Chopin parece reservar la interpretación de las obras del músico de Salzburgo a intérpretes que conocían el estilo

y la tradición vienesa como era el caso de Camille Pleyel que lo había aprendido de su padre Ignaz Pleyel y que fue alumno de Haydn. De Beethoven trabajó sus

Sonatas, op. 14 n.º 2 y op. 36, op. 27 n.º 2, Op. 31 n.º 2 y 3, op. 57, 27 sus Conciertos; Liszt afirmó que fue reacio a sus últimas obras. De sus compositores coetáneos trabajó sólo algunas obras de Mendelssohn (Concierto en Sol menor, Canciones sin palabras), Schubert (Ländler, Waltzes y piano duos), Weber (Sonatas op. 24 y op. 39) y Liszt (sus transcripciones de “La Tarantella” de Rossini y la Danza n.º 9 de “Soirées musicales” ambas de Rossini; el Sexteto de “Lucía de Lamermoor” de Donizetti).

Las principales innovaciones técnicas de Chopin fueron: la utilización de una digitación destinada a producir una amplia paleta de sonidos y, en escalas y arpeggios, un ligero movimiento de la mano en la dirección de la música. **La digitación** de Chopin nos sirve para entender su originalidad y avances técnicos: “*Todo es conocer una buena Digitación*”. Como Eigeldinger señala, la digitación de Chopin es el fruto

¹⁵ Liszt describe a Chopin como un entusiasta de Bach. Los preludios y fugas aparecen en su práctica y estudio diario del piano; fue la única partitura que llevó consigo a Mallorca. En una conversación con Lenz refirió que los días anteriores a un concierto prefería prepararse tocando Bach.

de un nuevo y personal pianismo que va contra corriente a su época¹⁶. Su digitación buscaba una posición adecuada de los dedos, adaptada a la forma de la

mano y que conviniese al pasaje musical. Rompió muchas reglas del Clasicismo redescubriendo algunas digitaciones de los antiguos clavecinistas y organistas, continuando de algún modo el camino que abrió Hummel¹⁷ en su “Méthode”¹⁸.

Chopin insistía en que la **posición de la mano** debía ser similar a la posición que tiene ésta sobre un plano de apoyo, muy “natural” y flexible. “...Encontramos la posición de la mano sobre las teclas Mi, Fa, Sol, La, Si; los dedos largos ocuparán las teclas altas y los dedos cortos las teclas bajas...”. En los apuntes

y escritos de su alumno Thomas Dyke Tellefsen Chopin dice:

“La mano debe encontrar su ‘punto de apoyo’ en el teclado

como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta para que los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo; la belleza del sonido y su volumen dependen del peso que resulta de la pesadez conjunta del brazo y mano...es un sonido uniforme, calmo y no apasionado el que constituye la base de la música.”¹⁹

Esta Idea del Punto de apoyo abrió el camino de la técnica moderna, existiendo pues una complicidad entre el dedo y la

¹⁶ Las principales innovaciones son:

- 1.- Independencia del pulgar, utilizándolo en teclas negras y en fragmentos melódicos.
- 2.- Permitir que el 3º, 4º y el 5º dedo de la mano derecha crucen sobre sí en pasajes cromáticos.
- 3.- Cruzar estos mismos dedos en pasajes cromáticos.
- 4.- Pasar el 5º dedo sobre el pulgar.
- 5.- Usar el mismo dedo en notas sucesivas en una línea melódica, diatónica y cromática.
- 6.- Notas repetidas con el mismo dedo, mientras el dedo y el tiempo lo permitan.

¹⁷ Según Eigeldinger la estética de Chopin, además de su pianismo y composición, está mucho más influenciada por Hummel que por Field. Destaca como David Brason en “John Field and Chopin”(1972) muestra el gran parecido del Concierto para piano op. 85 de Hummel con el op. 11 de Chopin.

¹⁸ En la 2º parte del Método de Hummel aparecen unas digitaciones que Chopin utilizará: usar el pulgar y 5º dedo en tecla negra, cruzar más de la diferencia de uno más corto o por debajo de uno

¹⁹ Chiantore, Luca : *Historia de la técnica pianística*, Alianza música, 2001, p. 313.



Chopin al piano. París, Octubre de 1838.

tecla, no sintiendo la tecla como un obstáculo. Los retratos que tenemos de Chopin nos muestran una posición en la que los brazos están distendidos, sentado separado del teclado, con la muñeca relativamente alta para usar el peso de la mano. Su muñeca y antebrazo están en continuo movimiento (gestos lanzados y gestos retirados) conectando los ataques como sucede con los golpes de arco de los instrumentistas de cuerda y permitiendo: Desplazamientos de la mano sin cambiar la posición de la muñeca; Desplazamientos de

la muñeca con las yemas en la misma posición. Chopin anotó en una pagina suelta de su tratado: “le poignet- la respiration dans la voix”. Es decir **la muñeca equi-**

vale a la respiración de la voz, y sus movimientos se anordan al fraseo, diluyendo la acentuación clásica y multiplicando los efectos sonoros y la variedad de ataques.²⁰

Otro factor decisivamente influyente en su escritura pianística es la nueva **dependencia del pedal** (a diferencia de Hummel). El progreso hecho por los constructores de pianos franceses e ingleses, permitieron una mayor duración de la vibración de los bordones usando el pedal derecho. Los dedos podían entonces elaborar sobre una nota del bajo que podía mantenerse con el pedal sin extinguirse tan rápidamente. Chopin lo aprovechó para desarrollar la escritura de la mano izquierda. A diferencia de Thalberg y Liszt que tocaban frecuentemente en grandes salas de conciertos, dónde era habitual el exhibicionismo y los efectos exagerados, el estilo de Chopin era el adecuado a un ambiente más íntimo donde todos los detalles podían ser escuchados.

²⁰ Para más información consultar *Ibíd.*, pp 306-339.

Innumerables testimonios ilustran este control de la técnica del Pedal²¹.

“En el uso del Pedal el tenía

igualmente un gran control, siendo muy estricto en su uso; y decía repetidamente a sus alumnos ‘El correcto empleo del pedal es un trabajo de por vida’ (Nicks)

“Ningún pianista anterior empleó los pedales alternativamente o simultáneamente con tanto tacto y habilidad. En los virtuosos modernos, el excesivo y continuo uso del pedal es un gran defecto, produciéndose sonoridades muy dejadas e irritantes para los oídos educados. Chopin, por el contrario, mientras hace un constante uso del pedal, obtenía armonías que embelesaban, melodías susurrantes que encantan y hechizan.” (Marmontel)

“Había descubierto el secreto mejor que ningún maestro. Les dio a sus alumnos numerosas reglas que sólo más tarde encontraron un lugar en los métodos de uso.” (Kleczynski)

Sin lugar a dudas y como Eigeldinger expone, la técnica y enseñanza de Chopin abrió una nueva vía hacia el pianismo moderno. Esta técnica se adapta

a mucha música de compositores contemporáneos suyos e incluso posteriores: Debussy, Grieg, Fauré, Scriabin, Albéniz y Granados, aunque es obvio que no representa toda la técnica que debe aplicarse a este instrumento. Después de Chopin llegó Liszt que explotó al máximo las posibilidades del piano Romántico. Para ello la técnica de Liszt evolucionó: no era suficiente el uso del peso del brazo, sino la participación de los hombros y la espalda; de esta noción de peso y estos amplios movimientos de brazo, trasladando grandes bloques de sonido de un extremo al otro del teclado. Pianísticamente hablando el lugar de Liszt está entre Beethoven y Ravel, dentro de la línea de compositores que le dan un carácter sinfónico al piano. Chopin, sin embargo es heredero de Mozart y precursor

²¹ Consultar:

- Rowland, David: *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge University Press, 1993, pp. 105-109, 122-130.
- Eigeldinger, Jean- Jacques: *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge University press, 1986, pp. 57-58.

de Debussy²⁴. Mientras Liszt abrió el camino del virtuosismo pianístico, Chopin “profesor de

genio”²⁵ fue precursor de la moderna enseñanza pianística.

²⁴ Eigeldinger en : “*Chopin pianist as seen by his pupils*”, 1986, pp. 128-130, describe muchas similitudes entre estos dos compositores. En primer lugar en la edición de las obras de Debussy podemos encontrar una descripción de su técnica que sin lugar a dudas podíamos transportar a Chopin: “Lo que define el toque de Debussy es : *una sonoridad llena y profunda, un toque de gran delicadeza y perfección, maestría en el control de los matices y un imperceptible rubato en marcado dentro del pulso.*” (Durand II, p. 37)). También hay que destacar la veneración de Debussy por el compositor polaco: realizó una cuidadosa edición de las obras de Chopin para Duran (1914-15) y sus “Doze Etudes” de 1915 están dedicados a la memoria de Chopin. Por último no debemos olvidar que Debussy adoraba los pianos Bechstein por su teclado ligero y cómodo, cualidades que Chopin vio en los pianos Pleyel.

²⁵En Neuhaus, Heinrich: *El Arte del Piano*, Real musical, Madrid, p.90.