

BREVES APUNTES SOBRE LA INTERPRETACIÓN AL PIANO

Autor: ffh1234

1. Introducción.-

El objeto de este trabajo es el de realizar algunas observaciones sobre la interpretación de música en un piano, basadas tanto en mi propia experiencia como en las enseñanzas que obtuve de mis distintos profesores. Sus destinatarios son aquellos músicos principiantes o aficionados que ya han dominado las técnicas básicas de ejecución y desean adquirir un conocimiento más intelectual, una cierta sistematización acerca de aquello que ya saben, pero que no se han detenido a examinar racionalmente. De hecho, esa búsqueda personal es la que me movió a escribir este pequeño texto, así como el interés por compartir mis humildes experiencias con otros.

2. La postura.-

En primer lugar, expondré algunas consideraciones que deben realizarse a la hora de ponerse a tocar un teclado o piano. La norma a seguir siempre, aunque necesariamente haya de exponerse de forma vaga, es que por encima de todo hay que buscar la *naturalidad*, en la medida en que ésta pueda ser compatible con la necesaria *artificialidad* que se produce al tocar cualquier instrumento. Es decir, debe buscarse una *comodidad* tal que permita realizar *todo lo que se pueda realizar* con el instrumento, y que sea susceptible de *mantenerse en el tiempo sin perjuicio* para el cuerpo y la salud. Cuando se practica cualquier actividad de forma continua y prolongada a lo largo de los años, inevitablemente se producen consecuencias en el organismo derivadas del mayor uso que se hace, para el desempeño de tales actividades, de ciertos miembros del cuerpo, músculos, tendones, etc.; pero aún así, en ningún caso, y mucho menos en el caso de la interpretación de instrumentos musicales, que antes debe constituir un gozo que un tormento, ha de pensarse que el dolor o la molestia son necesarios.

El piano es un instrumento que se puede tocar sentado, como hacen la mayoría de intérpretes, o de pie, como muchos teclistas de grupos de pop-rock. Sea como fuere, nunca se deberían forzar las muñecas colocándose demasiado elevados ni demasiado bajos respecto al teclado, que debe quedar aproximadamente a la altura del abdomen, con los antebrazos formando aproximadamente un ángulo recto con respecto al codo, y en paralelo con respecto al suelo. Al apoyar los dedos sobre las teclas y relajar el brazo debe sentirse que el peso del brazo y del antebrazo se transmite a la punta de los dichos dedos, que deben quedar ligeramente arqueados, sin esfuerzo. La postura debe ser siempre tal que no produzca ninguna molestia ni tirón en la mano; las muñecas no han

de estar ni muy bajas ni muy altas, de forma que la mano no quede ni agazapada contra las teclas ni muy alejada de ellas. La espalda debe hallarse recta, los hombros relajados y sin tensión, y el asiento debe ser regulable y cómodo. Otras recomendaciones a tener en cuenta son las de no flexionar la muñeca arriba y abajo al tocar, sino tratar de mantenerla siempre en la misma posición, y mantener los dedos cerca de las teclas en todo momento, listos para actuar.

El teclado no es una superficie regular, sino de una irregularidad determinada por la presencia de teclas negras que sobresalen por encima de las otras blancas. Esta irregularidad debe ser tenida en cuenta por la mano, que preferiblemente tenderá a tocar las teclas negras con los tres dedos mayores: el índice, el corazón y el anular. Esto, sin embargo, no debe servir de justificación para evitar sistemáticamente tocar teclas negras con el pulgar y el meñique: antes al contrario, hay que asegurar tajantemente que *todos los dedos pueden y deben tocar todas las teclas*. De ahí que la postura de la mano deba permitir esto. Cuando sea necesario tocar muchas teclas negras en un pasaje u obra, tendremos que colocar la mano un poco más adentro que si permanecemos principalmente sobre las teclas blancas; de esta manera será más fácil para el pulgar o el meñique alcanzar dichas teclas negras.

Sobre la morfología de la mano, cabe decir que el pulgar es el dedo más independiente, de manera que puede alejarse mucho de los demás, *pero no tanto como para que el resto se tuerza hacia el lado contrario*; el índice posee mucha menor movilidad, pero es fuerte y estable, como el corazón; el corazón, el anular y el meñique están íntimamente unidos, de manera que adonde va uno le siguen los otros. De ahí que haya que tener esto en cuenta a la hora de tocar, de forma que no se produzcan horquillas excesivas e innecesarias entre los dedos, que pueden producir severas molestias y lesiones en los tendones. Ni los dedos ni la muñeca deben estar *nunca* forzados ni torcidos.

En este punto es oportuno hacer notar cuál es la abertura máxima que puede abarcar la mano y cuál la idónea. Una mano plenamente desarrollada debería alcanzar sin dificultad, con el meñique y el pulgar, una octava; la novena todavía puede ser cómoda, pero ya la abertura de décima debería ser empleada con mucho cuidado y en lugares en que se pueda preparar la mano con seguridad. Para solventar estas situaciones a veces es posible ayudarse con el pedal, repartir las notas que se han de tocar entre las dos manos o una combinación de ambas soluciones.

Trataremos ahora de los pedales del piano. Si nuestro instrumento presenta un solo pedal, éste será el llamado pedal *sustain*, *forte*, *de resonancia*, *derecho* o, simplemente, “el pedal”. Este mecanismo levanta los apagadores de todas las cuerdas, dejando que éstas vibren al aire; se produce una prolongación de los sonidos y al mismo tiempo una mayor resonancia, dado que las cuerdas que no se percuten vibran por simpatía. Se puede accionar antes, al mismo tiempo (pedal rítmico) o después (pedal melódico) de tocar una nota o acorde. La forma más corriente de emplearlo es la última de las citadas, pisando el pedal justo después de golpear los macillos contra las cuerdas y levantándolo o “limpiando” periódicamente, según el ritmo, el fraseo, la articulación y especialmente la armonía, para no emborronar el sonido y que se distingan las melodías con claridad. Si nuestro instrumento presenta dos pedales, el de la derecha será el ya nombrado, y el de la izquierda será el llamado pedal *piano*, *una corda* o *izquierdo*. Su efecto es distinto según se trate de un piano vertical o uno de cola. En el primero, el

resultado es el de acercar los macillos a las cuerdas, de manera que se reduce la intensidad general del sonido, volviéndose éste más delicado. En el segundo, los macillos se desplazan lateralmente, de manera que ya no golpean en todas las cuerdas correspondientes a cada tecla, provocando, al tiempo que una reducción de la intensidad general, un cambio de timbre, que se vuelve menos brillante y más opaco. Si nuestro instrumento cuenta con tres pedales, los extremos serán los ya citados, y el del centro podrá servir para activar la *sordina*, una gasa que se interpone entre los macillos y las cuerdas y que provoca una reducción drástica de la intensidad al tiempo que un cambio radical del timbre, y que se usa especialmente para tocar sin molestar a los que se hallen cerca; o también puede tratarse del pedal *tonal*, similar al pedal de resonancia, pero que sólo levanta los apagadores de las notas que tengamos accionadas en ese momento, de manera que podemos mantener un sonido o nota pedal muy prolongado sin que interfiera o emborrone el resto de líneas melódicas. Los mecanismos que accionan los diferentes pedales permiten combinarlos entre sí, por lo que podemos emplearlos a discreción.

Por último haré una distinción entre dos modos de tocar: articulando los dedos o mediante el peso. El primero consiste en bajar las teclas mediante la sola participación de las articulaciones digitales. Es una técnica propia de los teclados e instrumentos antiguos, del órgano y de los teclados electrónicos modernos. Se trata de instrumentos que no cuentan con variaciones dinámicas o que las consiguen mediante la velocidad de bajada de la tecla. La técnica del peso se basa en transmitir el peso de los brazos y del antebrazo la punta de los dedos. Es propia de los pianos actuales, cuyo mecanismo posibilita y demanda el empleo de estas variaciones de presión. En realidad, en el piano se emplea una combinación de los dos usos citados, ya que no se puede prescindir del todo ni de una técnica ni de la otra; de hecho, es posible que no existan en una forma “pura” en ningún caso.

3. Los movimientos.-

Con el término *movimientos* deseo referirme a todas aquellas técnicas que empleamos para alcanzar las distintas teclas del piano, según lo requiera la música que deseamos hacer. Si colocamos los cinco dedos de la mano en cinco notas consecutivas, por ejemplo Do-Re-Mi-Fa-Sol, y nos limitamos a tocar sólo esas notas y siempre con los mismos dedos, entendemos que no se produce ningún *movimiento*, ya que nos hallamos en una *posición fija*.

Antes de exponer los diferentes movimientos, tendremos en cuenta que hay dos posibles visiones del desplazamiento de la mano por el teclado: una basada en la sucesión de posiciones y otra basada en una clase de movimiento libre y continuo. Una *posición* es un estado de la mano en que cada dedo tiene asignada una tecla que pulsar y se prepara de antemano para ello; el paradigma sería el de una sucesión de acordes. El movimiento continuo es aquel en que es tan ininterrumpido el desplazamiento de la mano y los dedos que podría resultar inapropiado pensar que se trata de una sucesión de posiciones fijas; un ejemplo sería el de una melodía en la que muchos sonidos distintos se suceden rápidamente. Ambas visiones no existen en cuanto tales, sino que se complementan, de manera que la posición nunca es rígida, ni el movimiento libre lo es tanto como para resultar inestable y sin apoyo.

La **contracción** y la **extensión** son movimientos en los que la mano mantiene un eje de referencia o apoyo mientras que uno o varios dedos se acercan o se alejan de dicho eje buscando una nueva posición o preparando un nuevo eje o apoyo. Por ejemplo, si hacemos con la mano izquierda en forma de arpeggios Do(5)-Mi(3)-Sol(1), Do(5)-Fa(2)-La(1), hemos realizado una **extensión**, ya que hemos alterado la abertura de los dedos para alcanzar las nuevas notas, mientras que se mantiene el punto de apoyo en el Do(5), que es nota común. Si realizamos igualmente Do(5)-Mi(3)-Sol(1), Do(5)-Re(3)-Fa(1), Si(5)-Re(3)-Fa(1), La(5)-Do(3)-Fa(1), hemos realizado primero una **contracción**, justificada por la búsqueda de un nuevo punto de apoyo en el Fa(1) para lo que venía después; luego hemos realizado dos sucesivas **extensiones**. Se entiende que en estos procesos no se produce un excesivo desplazamiento lateral de la mano y del brazo y que nunca se pierde un eje de referencia, en cuyo caso yo hablaríamos de **salto**.

El **salto** se produce cuando es necesario despegar la mano del teclado para alcanzar una nueva nota o posición; no tiene por qué recorrerse una gran distancia, sino que este salto puede ser necesario debido a la articulación musical de una melodía cantable, por ejemplo. Si se salta de un acorde o una posición fija a otra, éstas pueden ser cualesquiera, pero cuanto más afinidad haya entre ellas más fácil será realizar el movimiento con éxito, debido a que se han tenido que producir menos cambios en la forma ya adoptada por la mano. Si se salta de una nota individual a otra, puede hacerse desde cualquier dedo a cualquier otro, incluso con el mismo dedo, según convenga. En todo tipo de saltos, e incluso como norma general, es recomendable tener en cuenta que la mano debe estar en su lugar *antes* de que sea necesario bajar la tecla o las teclas: esto sólo se consigue estudiando despacio. Nótese que no son los dedos los que deben estirarse hasta alcanzar la nueva nota, sino que es la mano la que debe llevarlos cómodamente a su lugar.

Los **pasos** son movimientos destinados a realizar fragmentos melódicos ligados que no pueden completarse con una sola posición, sino que requieren que se desplace la mano lateralmente sin interrupción. Su existencia se debe a la necesidad de ligar los sonidos unos con otros, especialmente al realizar escalas o fragmentos de escalas. Los hay de dos tipos, según el dedo pase *por encima* de otro dedo o *por debajo*. Pero antes de proseguir es necesario recordar que hay que observar en todo momento la *naturalidad* de la mano. Digo esto porque es frecuente que al realizar estos movimientos se tuerza la muñeca y se fuercen los propios dedos, de lo que se deriva una gran incomodidad e inoperancia al tocar. Por tanto, se realizarán de forma relajada y acompañando el movimiento con un desplazamiento lateral de la mano, de manera que la muñeca no gire y la mano en conjunto se mantenga lo más equilibrada y derecha posible. Dicho esto, el tipo de paso más empleado es el *paso del pulgar*, que es aquel en que el dedo 1 pasa por debajo del 2, 3 ó 4; también puede aplicarse esta denominación al paso de los dedos 2, 3 ó 4 por encima del 1.

Mucho menos frecuentes, pero útiles en ocasiones, son los pasos llamados *cabalgamientos* o *cruzamientos*, en que los dedos 2, 3 ó 4 se cruzan por encima del 5, ó el 2 ó el 3 por encima del 4, siendo las notas de partida serán normalmente blancas, y las de llegada, casi siempre negras. Otro tipo de pasos aún más raros son el 5 por debajo del 4 y el 4 ó el 5 por debajo del 3. Aquí ocurre al contrario: las notas de partida serán negras, y las de llegada, blancas.

Aún cabrían considerarse algunos pasos que son posibles pero que no se utilizan

en la práctica por poderse resolver cualquier pasaje más satisfactoriamente mediante alguno de los ya expuestos: por ejemplo, pasar el 4 ó el 5 por debajo del 2, de tecla negra a tecla blanca, ó el 2 por encima del 3, el 4 ó el 5, siendo la nota de partida blanca y la de llegada negra. Quizá haya más aún, pero como digo, no se emplean por resultar incómodos y superfluos.

La **sustitución** es un tipo especial de **contracción** que se realiza cuando es necesario llevar los dedos a buscar una nueva posición y, al mismo tiempo, mantener una o varias teclas presionadas de modo que permanezca su sonido. Lo que se hace es pulsar la nota y luego cambiar el dedo que mantiene bajada esa tecla por otro dedo, sin soltarla, de modo que el resto queda libre y preparado para lo que viene después. Puede efectuarse de cualquier dedo a cualquier otro. A veces puede convenir el sujetar la tecla momentáneamente con dedos intermedios mientras se adopta la nueva posición, con el fin de no perder el contacto estable con la tecla.

Sólo con las técnicas anteriores ya se pueden tocar la mayoría de las obras, pero ahora me gustaría referirme a una serie de técnicas mucho menos recurrentes pero que resultan útiles en ocasiones. El **deslizamiento** consiste en aprovechar la irregularidad del teclado haciendo resbalar un dedo, generalmente el pulgar, el índice o el meñique, de una tecla negra a otra blanca, empleando de este modo un solo dedo en vez de dos y dejando la mano más libre. También se pueden **tocar dos teclas con el pulgar** al mismo tiempo: es el único dedo que lo permite, dada su anchura; un ejemplo típico es el de un acorde séptima de dominante, de modo que se pisan con el pulgar al mismo tiempo la tónica y la séptima. Tanto esta técnica como la anterior son imprescindibles a veces, pero en mi opinión pueden generar una gran inestabilidad.

Cuando hay que **percutir varias veces seguidas una misma tecla**, se presentan dos opciones: o se hace con un mismo dedo o bien se alternan varios dedos en una serie como 321-321... ó 4321-4321... En mi opinión sólo habría que considerar este segundo supuesto en el caso de hallarse esta nota repetida en valores muy breves y dentro de una melodía; en los demás casos óptese por la primera opción. Los mejores dedos para percutir repetidamente una nota son el 3 ó el 2, pero a veces es necesario emplear otros.

El **trémolo** en un piano se entiende como la alternancia rápida de dos elementos, que pueden ser notas individuales o acordes. Lo frecuente es que estos trémolos se realicen con una sola mano: por ejemplo, alternando una nota y su octava. Para su consecución es necesario que la muñeca bascule ligeramente de un lado a otro, ya que con la sola articulación de los dedos es imposible hacerlo.

En cuanto a los **adornos**, nos referiremos sólo a los que aparecen con más frecuencia. Los **mordentes** y **acciaturas** pueden realizarse con cualesquiera dedos. Los **trinos** se realizarán alternando 3-2 ó 4-3, si bien la primera opción siempre es más fácil. Los **grupetos** pueden ejecutarse normalmente, como por ejemplo 3-2-1-2 ó 4-3-2-3, siendo ahora la segunda opción la mejor; también pueden efectuarse de manera que la mano quede preparada para ascender a continuación, siendo ahora la digitación 4-3-2-1; a modo de muestra, piénsese esta digitación sobre el grupeto La-Sol-Fa#-Sol. Todos los ejemplos anteriores se refieren a adornos ejecutados con la mano derecha y empezando por la nota superior.

En un piano, los *glisandos* son deslizamientos rápidos sobre las teclas blancas. Se realizan de la siguiente manera: si el glisando es ascendente, se juntan los dedos 2,3, 4 y 5, y con la palma hacia arriba se deslizan la uñas de los dedos 3 y 4 sobre las teclas; si es descendente, se juntan también los dedos 2,3,4 y 5, pero esta vez el pulgar se coloca sobre las puntas de los dedos 2 y 3, sobresaliendo un poco, y el glisando se realiza con la uña del pulgar y la palma hacia abajo. También se pueden efectuar con la mano más abierta, pero siguen empleándose los mismos dedos. Estos ejemplos se refieren a la mano derecha, de manera que con la izquierda se obrará al revés.

4. La digitación.-

Como cualquier dedo puede actuar sobre cualquier tecla, es evidente que habrá muchas maneras de tocar determinada melodía o acorde, dependiendo de qué dedos se elijan para hacerlo. Así pues, *digitar* una partitura es planificar con qué dedos vamos a tocar las teclas del instrumento para producir la música que deseamos y que ésta suene de la manera apropiada.

La mayoría de las personas ajenas a la interpretación musical desconocen esta faceta de instrumentos como la guitarra y el piano, y piensan que el intérprete simplemente toma una partitura y la hace sonar, basándose en su experiencia y en el incontable tiempo de estudio que dedicó al instrumento, el cual debería prepararlo para afrontar cualquier eventualidad que pudiera hallar. Esto, que de hecho existe, se llama *lectura a primera vista*, y es una práctica común entre los músicos; sin embargo, dependiendo del estilo, la ejecución será cuando menos fría y torpe, y sólo representa un primer contacto con la obra que luego se preparará específicamente. Si los compositores se limitaran a escribir *lo esperado*, como a veces desearían los intérpretes, la música sería pobre y poco variada.

Las dificultades técnicas presentes en una pieza provienen o bien de la inexperiencia, en cuyo caso no hay más remedio que practicar con inteligencia aquello que cuesta realizar, o bien, si el intérprete ya posee cierta experiencia con el instrumento, de la discrepancia que existe entre los esquemas manuales y mentales ya aprendidos y la música real que ha de materializarse.

Para muchos intérpretes, la forma de afrontar dicha discrepancia se reduce al estudio repetitivo y mecánico de las dificultades presentes en la pieza, en el que confían para que, mediante el constante ensayo y error, “las cosas se pongan en su sitio”; lo que viene a resultar en hallar y memorizar una digitación defectuosa, afectada por la prisa y la improvisación. Sin embargo, si no se busca razonadamente una digitación adecuada, siempre encontrará el intérprete algún escollo insalvable que le hará perder el tiempo, la energía e incluso, a veces, la salud.

Al digitar una pieza lo que hacemos es prever esas dificultades siempre presentes y reflexionar sobre cuáles son las soluciones más adecuadas, teniendo en cuenta no sólo los hábitos ya adquiridos, sino otros aspectos como la comodidad de la mano, la facilidad de ejecución o la lógica musical; de manera que el intérprete no tendrá derecho a achacar una supuesta “dificultad intrínseca” a cierto pasaje u obra hasta que no examine cuidadosamente la digitación que emplea. A continuación ofrecemos una serie de recomendaciones para digitar correctamente una obra.

El primer paso sería el de tocar la obra tal cual nos la encontramos, *a primera vista*, para lo cual es necesario tener alguna experiencia con el instrumento y capacidad lectora. Antes de poner las manos sobre el teclado, será útil examinar primero la partitura, observando la época, el estilo, el género, el compás, las texturas predominantes, las frases, ritmos y cadencias, la forma, etc.; es decir, analizar toda la información que nos proporciona la partitura en un primer contacto. Después empezaremos a tantear la pieza, buscando siempre la musicalidad. Esto nos servirá para ir definiendo el fraseo que vamos a realizar, respetando en todo momento la estética de la época o del estilo en cuestión, así como las normas métricas de acentuación. Frecuentemente hallaremos pasajes en que nuestra capacidad tropezará, ya que encontraremos que la composición no discurre por los caminos esperados y aprendidos.

A continuación tomaremos un lápiz y comenzaremos a digitar la partitura. Es recomendable que esto se haga sobre una copia, de manera que siempre dispongamos de un original en limpio para poder revisar la digitación en un futuro. Se digita de la siguiente manera: los dedos se numeran del 1 al 5, siendo el 1 el pulgar y el 5 el meñique, en ambas manos. Lo que haremos es escribir junto a cada nota el número del dedo que la ha de tocar. Si se trata de un acorde, serán varios números. Por comodidad visual, los números se escriben fuera del pentagrama, por encima o por debajo de él. Lo usual es escribir los números por encima del pentagrama si corresponden a la mano derecha, y por debajo si corresponden a la izquierda.

Si vamos a realizar una sustitución en alguna nota, escribiremos el número del dedo que ataca la nota, un guión y luego el dedo que debe moverse y sujetar esa nota para preparar la posición siguiente. Si vamos a tocar con la mano derecha una nota o notas escritas en el pentagrama inferior del sistema (el que usualmente se escribe en clave de Fa), trazaremos una cajita o corchete abierto hacia arriba, conteniendo las notas que queramos tocar con la otra mano; óbrese al contrario si es la mano izquierda la que debe tocar notas del pentagrama superior. Si queremos anotar en algún pasaje dos o más digitaciones alternativas, escribiremos de la manera acostumbrada la que más nos convenza, y entre paréntesis las otras posibilidades. Si tocamos una nota inicial con un dedo por comenzar de una manera estable, y luego en la repetición la atacamos con otro dedo para enlazar mejor con el final de la sección, escribiremos el número del dedo con el que se va a tocar la primera vez, una barra y luego el número del dedo con el que se tocará enlazando con el final de la sección.

Para digitar correctamente hay que tener en cuenta la música que se quiere hacer, de manera que *el fraseo, la articulación y la acentuación* constituyen una referencia y una cuestión fundamental. Así, es necesario desarrollar la visión “horizontal” de la partitura, de manera que no consideremos las notas aisladas, sino los fragmentos melódicos. Debemos preguntarnos: ¿qué frase o motivo viene a continuación? ¿puedo tocarlo sin desplazar la mano?; si puedo hacerlo sin desplazarme, ¿me encuentro cómodo o es más conveniente respirar en medio de la melodía para colocar la mano mejor? En un pasaje continuo, en el que aparentemente no hay divisiones, ¿cómo voy enlazando los diferentes sonidos de forma cómoda, sin tensiones ni estiramientos excesivos? ¿dónde están las cadencias que articulan la melodía y que pueden permitirme respirar y separarme momentáneamente del teclado? En un pasaje de acordes, ¿existen notas comunes entre ellos? ¿merece la pena mantenerlas o es mejor levantar la mano en cada acorde? ¿puedo tocar varios acordes seguidos con una misma digitación? Si

encuentro un arpeggio, ¿puedo tocarlo sin desplazar la mano, o es demasiado amplio?; si es muy amplio ¿puedo servirme de las dos manos para tocarlo, o esto resulta imposible?; si lo tengo que hacer con una sola mano, ¿dónde puedo permitirme saltar sin desvirtuar el motivo? En caso de que un tema o motivo aparezca en distintas tonalidades, es recomendable intentar tocarlo siempre con la misma digitación, se halle donde se halle, de manera que tendremos que buscar una digitación que nos lo permita; sin embargo, hay ocasiones en que esto no es posible y habremos de hacer una excepción.

En este punto es necesario añadir que, una vez que se aprende a usarlo, el *pedal* de resonancia debe introducirse desde el primer momento. Es decir, prepararemos la digitación contando con el empleo del pedal. Aunque es preferible, no obstante, que sin emplear el pedal el resultado ya sea correcto, a partir del siglo XIX los compositores hacen un uso intensivo de este dispositivo, lo que se tendrá en cuenta cuando se digiten obras de Mendelssohn, Chopin, Brahms, etc.

El proceso usual combina la reflexión sobre posibles opciones de digitación, la decisión sobre la mejor alternativa y la prueba de la elección sobre el instrumento. Para ahorrar tiempo, no es recomendable tocar la obra entera cada vez que se quiera revisar una parte de la digitación, pero tampoco pasajes aislados, ya que esto no se correspondería con la realidad de la interpretación de la pieza. El segmento mínimo a trabajar debe comenzar un poco antes y terminar un poco después de aquello que se esté estudiando en ese momento.

¿Qué criterios seguir para digitar correctamente una partitura? Si la música suena como uno desea, si las manos permanecen descansadas en todo momento y tocan sin esfuerzos innecesarios, si podemos repetir cualquier pasaje o la obra entera cuantas veces queramos sin trabajo y sin equivocarnos, si los movimientos que trazan las manos se corresponden estrechamente con la música, si la interpretación tanto al ojo como al oído resulta elegante, segura y fácil, si se tiene una sensación de equilibrio, control y solidez en todo momento, si realmente se disfruta tocando la pieza tanto con el oído como con el cuerpo, entonces se puede decir que hemos elaborado una buena digitación.

Las partituras impresas suelen incluir digitaciones del editor para facilitar la interpretación; sin embargo, recomendamos encarecidamente el revisarlas concienzudamente, ya que suelen adolecer de una serie de prejuicios que pueden perjudicar la ejecución de las piezas. Estos prejuicios, ampliamente extendidos y que perduran aún hoy, tienen su origen en la estética propia del siglo XIX, así como en los medios (mecanismo y construcción de los pianos) de que disponían en la época: sin embargo, siendo nuestro gusto musical y nuestros recursos técnicos diferentes, asimismo han de ser distintos nuestros conceptos a la hora de digitar. Las digitaciones que hallamos impresas sólo pueden aprovecharse muy raramente, y esto de forma parcial. Por tanto, si fuera posible, partiremos de un original sin digitar y lo más cercano posible a la primera edición o al manuscrito, es decir, sin ligaduras de fraseo, signos de articulación, indicaciones de matiz, etc. inventados y añadidos por el editor. Igualmente, no debemos dejarnos llevar por la propia grafía musical, que a veces puede inducir a error, ni aceptar sin más el reparto de voces que realizó el editor cuando se trata de piezas contrapuntísticas.

Incluimos a continuación una tabla indicando los criterios que suelen seguir las

digitaciones impresas y aquellos que debemos aplicar nosotros. Obsérvese que a veces son casi contrarios.

PREJUICIOS DE DIGITACIÓN	NOSOTROS...
Las indicaciones de digitación son escasas, dando lugar a ambigüedades.	Digitaremos completamente la partitura, de manera que no haya ninguna duda en cuanto a la interpretación de un pasaje.
Frecuentemente, se añaden indicaciones de tempo, articulación, matices y fraseo que no son originales.	Tendremos en cuenta estas indicaciones pero actuaremos con un criterio propio, basándonos en nuestra experiencia y en nuestros conocimientos.
Se usan digitaciones habituales o estándar para ciertos movimientos frecuentes (por ejemplo, arpeggios), sin considerar otras opciones.	Consideraremos tanto las digitaciones habituales como otras opciones de digitación más apropiadas para la obra y el pasaje en cuestión.
Se evitan tocar teclas negras con los dedos 1º y 5º.	Aunque en ocasiones será preferible seguir esta regla, no pondremos objeciones a tocar las teclas negras con cualquier dedo.
Los dedos 4º y 5º a veces se emplean poco.	Tendremos en cuenta la debilidad de dichos dedos, pero no por eso dejaremos de emplearlos sin ningún prejuicio.
Si se repite una nota, siempre se ha de cambiar de dedo.	No hay ninguna objeción en hacer sonar una nota con el mismo dedo repetidamente.
Se evita saltar de una nota a otra con el mismo dedo.	Podemos saltar de una nota a otra con el mismo dedo, siempre que resulte conveniente.
Si no se indican ligaduras de fraseo (e incluso con ellas), se debe ligar todo con la mano, y no saltar bajo ningún concepto.	Podemos despegarnos del teclado para respirar al finalizar una frase o motivo, y aprovechar ese momento para llevar la mano a una nueva posición más favorable para el siguiente pasaje.

A modo de conclusión, añadiré que lo primordial a tener en cuenta es que la digitación elegida permita realizar *aquello que musicalmente deba ser realizado*. Un aspecto sobre la digitación que no se suele tener en cuenta es que no es un mero medio mecánico para conseguir producir una serie de sonidos satisfactoriamente, sino que, al determinar el movimiento y la *actitud* de la mano, es realmente una parte de la *interpretación*, que yo entiendo no sólo sonora sino que abarca un amplio abanico de formas de expresión, entre ellas el *gesto*. La idea expresiva señalada, representada y constituida por la música debe ser el único objetivo, la única causa y consecuencia, de toda acción que se lleve a cabo para producirla; por tanto, será necesario adecuar los medios a los fines. Por último, debe recordarse que la mejor forma de aprender el arte de la digitación es a través de buenos ejemplos proporcionados por buenos maestros.

5. Los estilos de interpretación.-

Un aspecto importante a tener en cuenta a la hora de digitar y de interpretar es la evolución que han sufrido los instrumentos y los estilos musicales. Como norma general, debe recordarse que el mecanismo de los antiguos instrumentos de tecla, incluido el pianoforte, era más ligero que el del piano actual, y que las teclas eran algo más pequeñas. Estos factores, así como otras muchas particularidades de los instrumentos antiguos, influyeron en la música compuesta en cada época. El piano no ha dejado de evolucionar, adaptándose en cada momento al gusto musical y a las necesidades de los intérpretes. Por tanto, no se puede decir que los instrumentos lleguen a alcanzar nunca un grado de perfección absoluto, sino que en cada época los constructores tratan de adaptarse a las demandas del mundo musical.

Sin entrar a discutir el historicismo musical, o recuperación de prácticas musicales antiguas, sólo propondremos que cada intérprete se adapte al instrumento con el que cuenta y al repertorio que es de su gusto. Por ejemplo, hay técnicas que resultan útiles en un clave pero son impracticables en un piano de cola, y viceversa. Ahora apuntaré unas breves palabras sobre digitación historicista a la hora de interpretar piezas antiguas. Sin duda, nuestros antepasados tenían buenas razones para tocar como lo hacían, y sería deseable que aquel interesado en la música antigua conociera y practicara los ejemplos de digitación que nos han llegado. Sin embargo, hay que recordar que aún más importante que la propia digitación es el sentido musical, es decir, la capacidad de frasear y de expresarse musicalmente según un estilo determinado. Así, creo que puede afirmarse, y es algo lógico, que con una técnica de digitación antigua no se pueden tocar la mayoría de piezas provenientes de épocas posteriores, pero con una técnica de digitación moderna sí es posible tocar satisfactoriamente, incluso en instrumentos antiguos, todo tipo de piezas.

Por tanto, a la hora de tocar, observamos que concurren al menos tres conceptos: el instrumento, el estilo de la pieza y el estilo con el que se interpreta dicha pieza. Éste último factor es el menos conocido, por lo que pienso que puede ser útil la definición que de varios ellos ha realizado el oboísta Bruce Haynes en *The End of Early Music* (Oxford University Press, 2007). Él establece tres estilos de interpretación:

- **Estilo Romántico** (siglo XIX):
 - portamento,
 - legato extremo,
 - ligera imprecisión (no deliberada),
 - tempos muy flexibles y más lentos que los que usamos ahora,
 - énfasis en cada nota, lo que provoca ambigüedad entre tiempos importantes y tiempos no importantes dentro del compás,
 - fraseo basado en la melodía,
 - solemnidad,
 - preocupación por la expresión,
 - uso contenido del vibrato,
 - acentos agógicos (prolongación enfática),
 - rubato.

- **Estilo Moderno (siglo XX):**
 - legato sin fisuras,
 - vibrato fuerte y continuo,
 - fraseo en grandes periodos,
 - no hay jerarquía de tiempos dentro del compás,
 - tempos inflexibles,
 - no se acentúan las disonancias,
 - todas las semicorcheas iguales.

- **Estilo Historicista (desde la década de 1960):**
 - fraseo basado en figuras, gestos y motivos,
 - respeto a la jerarquía de tiempos dentro del compás,
 - interés por aspectos prácticos de la interpretación que no se reflejan en la partitura,
 - improvisación,
 - preocupación por la expresión y por la retórica aplicada a la música,
 - acentuación de las disonancias,
 - tempos flexibles,
 - cuando procede, desigualdad en las semicorcheas.

Según el autor, actualmente conviven en el campo de la música clásica los dos últimos estilos. Personalmente, aunque creo que esta división resulta sesgada y parcial, claramente favorable al estilo historicista, pienso que puede ser útil para clarificar algunas prácticas interpretativas que oímos a diario, así como nuestra propia posición respecto a la música del pasado.

En realidad, siempre que tocamos una pieza compuesta por otro estamos realizando un arreglo, ya que no contamos con exactamente el mismo instrumento que empleó el autor. Y esto ocurre incluso con piezas compuestas hoy mismo.

En cuanto a estilos de interpretación de música popular, como jazz, rock, etc., creo que un rasgo común a ellos es que son estilos muy percusivos, acentuando cada nota, que se ataca de manera individual. Esto hace que el fraseo no sea dinámico, sino armónico, y que se base más en motivos que en periodos largos. Sin embargo, remito al interesado a que se informe más detalladamente del asunto.

6. Conclusión.-

Lo dejaremos aquí porque pienso que con lo expuesto es suficiente para cumplir con el propósito que me llevó a escribir este pequeño trabajo. Sé que dejo muchos aspectos de lado, pero hay fuentes mucho más fiables y autorizadas que podrán consultar aquellos que sientan curiosidad. Algunos de estos asuntos que merecen ser considerados son la improvisación o la memoria, ciertamente importantes y necesarios para una buena práctica musical.

A modo de colofón, haré hincapié en que la interpretación instrumental no debe

ser origen de dolores y molestias, y que el pianista debe rechazar la idea de que su mano necesariamente debe padecer tensiones y torsiones. Todo lo que he expuesto anteriormente está encaminado a evitar esto.

A continuación reseño una serie de consejos y advertencias que no fueron tratadas anteriormente: planificar siempre lo que se va a hacer, evitando usar sistemáticamente los mismos esquemas digitales; respetar los acentos naturales del compás; no rehuir el empleo de los dedos 4º y 5º cuando sean los más idóneos; buscar movimientos basados en la posición natural de los cinco dedos de frente; en pasajes de terceras ligadas consecutivas (e incluso picadas), considerar que la posición 1-2 también existe; en pasajes de octavas ligadas consecutivas, considerar que es posible ligarlas usando simplemente el 1-5, usando el escape adecuado de la tecla y el tipo de pedal oportuno; digitar de forma exacta los acordes según su composición y la distancia de sus notas (empleando el 4 o el 5 cuando la distancia así lo requiera); considerar los trinos como sucesión de notas consecutivas (con principio y fin rítmico).

Termino por fin, pidiendo al lector condescendencia con los fallos que haya cometido y esperando que el trabajo realizado resulte útil e interesante.