

Jaime Ingram

Historia,
Repertorio y Compositores
del Piano



MINISTERIO
DE CULTURA,
JUVENTUD Y DEPORTES

José, Costa Rica

Historia, Repertorio y Compositores del Piano

Historia, Repertorio y Compositores del Piano

JAIME INGRAM



Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes
Departamento de Publicaciones
San José, Costa Rica
1978

HISTORIA, REPERTORIO Y COMPOSITORES DEL PIANO

(C) JAIME INGRAM

PRIMERA EDICION, 1978

(C) Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes

Composición Tipográfica de

Textos MAGHI

Diseño de Cubiertas de

Allán Castro R.

7.000 Ejemplares.

Se terminó de imprimir

el 25 de abril de 1978.

Impreso en Costa Rica. Hecho el depósito de ley



Imprenta Nacional
MINISTERIO DE GOBERNACION
San José, Costa Rica

RAZONES MINISTERIALES

Ocasionalmente, en el transcurso de nuestra vida, encontramos seres sin restricciones. Es esa poca gente que, por una rara condición de riqueza interior, pureza moral y desmesurada sensibilidad, se nos quedan dentro para siempre. No es sólo la inteligencia lo que hace de esos hombres, seres extraños. Son como misioneros en un mundo como el nuestro, envuelto en pequeñeces, perversidad y morbosidad disfrazada. El hombre sólido, noble y generoso se convierte en un casi curioso ejemplar de clase humana, una especie de gigante sin soberbia que se gobierna y orienta con el poder del talento.

Conocí a Jaime Ingram hace muchos años. Ingram había venido a Costa Rica a tocar el piano junto con su esposa Nelly. Se rompía con su presencia en el escenario del Teatro Nacional, el tabú de que los pianistas "del área" eran sólo pianistas "para el área" Guiomar Novaes, la célebre brasileña que a los quince años deslumbraba al jurado del Conservatorio de París en 1909 --jurado que contaba entre sus miembros a Debussy, Faure y Moszkowski--

oyó a Ingram en Sao Paolo en los cincuentas y exclamó: “¡no puede ser, este muchacho es de Panamá y óiganlo cómo toca!”.

Ingram había estudiado con la norteamericana Olga Samaroff en Juilliard. La Samaroff después de un tormentoso matrimonio con Stokowski y una brillante carrera como concertista se dedicó a dar clases a jóvenes talentosos entre los cuales figuraron pianistas tan prominentes como William Kapell, Rosalyn Tureck y Glenn Gould. A la muerte de la Samaroff en 1948, Ingram viajó a París obsesionado con la idea de convertirse en alumno del francés Ives Nat, competidor del excelso Cortot. No sólo obtuvo ese privilegio sino que encontró, entre las más distinguidas alumnas del pianista Nat, a quien sería poco tiempo después su esposa y compañera, en un duo que continúa recorriendo exitosamente las grandes capitales de nuestro continente y Europa. Pero el talento musical de Jaime Ingram no se sació con solo la ejecución pianística. Su avidez apasionada por conocer todo lo relacionado con la creación musical de la legión de compositores que han escrito para el piano, lo lanzó por ese vasto escenario donde —quizás como nadie en la historia del instrumento— se vio enfrentado a una aventura de exploración de dimensiones tan colosales, cada vez más abigarrada, más compleja y agotadora, que resulta probable que invirtiera unos doce o quince años en ese trayecto. No quedó biblioteca importante en el mundo donde Ingram, infatigablemente, no hurgara en busca de una partitura, datos o referencia por medio

de la cual completar su asombrosa y exhaustiva investigación. Nos habla del piano y de sus antecesores. Nos enfrenta a los grandes pianistas y a las obras compuestas para el piano y, finalmente y como si fuera poco, nos rinde cuenta de cuanta composición de mérito se ha publicado, por quién y dónde fue publicada con la minuciosidad fenomenal de una empresa sólo comprensible en una enciclopedia.

Esta es la obra. Se constituye, por derecho propio, en la más completa de cuantas se hayan realizado hasta la fecha en su género en cualquier idioma. Justamente por ello, el Ministerio de Cultura de Costa Rica se ha sentido en la obligación de ofrecerla a los países de habla hispana, con la seguridad de contribuir, no sólo a la divulgación de un documento de tanto valor para el mundo de la música, sino para rendir así un homenaje de admiración y reconocimiento a un artista del istmo que, con su amor a la música da un ejemplo monumental de lo que significa trabajo, devoción y sobre todo, preocupación por una humanidad tantas veces desorientada, abúlica e inconsistente. Jaime Ingram queda colocado en la historia de la música, pero, lo que con toda seguridad tiene más importancia para él, es ubicar con su permanente acción inspiradora a, nuestros países, a nuestros artistas y a nuestro idioma, en el universo de las más fulgurantes realizaciones.

GUIDO SAENZ GONZALEZ
MINISTRO DE CULTURA, JUVENTUD Y
DEPORTES.

CONTENIDO DE LA OBRA

ADVERTENCIA

I HISTORIA DEL PIANO

origen
clavicordio
clavecín o arpicordio
piano.

II LA COMPOSICION PARA PIANO

bases históricas
compositores del piano

III REPERTORIO DEL PIANO

antologías anteriores al siglo XIX
compositores del piano
 piano solo
 duetos (cuatro manos)
 duos (dos pianos)
 piano y orquesta
 dos o más pianos y orquesta
clave para las casas publicadoras.

IV APENDICE (Fábricas de pianos) INDICE DE MATERIAS INDICE DE NOMBRES

ADVERTENCIA

Lo consignado en esta obra no es nuevo ni pretende ser creación original. Se trata de una simple recopilación de informaciones recogidas pacientemente a través de muchos años en obras especializadas dispersas por diferentes países e instituciones, de fuentes directas y heterogéneas. El esfuerzo ha sido motivado única y exclusivamente por la gran pasión que puede despertar ese extraordinario instrumento que es el piano. Aun así, estamos conscientes de las lagunas que este trabajo contiene; entre ellas, el no poder ofrecer una información exhaustiva del tema, que es de por sí excesivamente vasto.

A pesar de que la materia aquí tratada pertenece a una especialidad —que para muchos pudiera parecer sofisticada— restringida a grupos muy reducidos, nuestra intención fue brindar al estudiante latinoamericano de piano, que no cuenta con adecuadas fuentes informativas, un punto de partida desde don-

de iniciar una investigación sólida y más completa.

Hemos dedicado atención particular a la literatura pianística hispanoamericana pero la dificultad de la comunicación por un lado y la poca información que existe, por otro, hacen que la tarea sea frustrante en muchos aspectos. Infortunadamente existen compositores hispanoamericanos que prefieren todavía hacerse representar por una firma distribuidora estadounidense en vez de indicar, concretamente, la editorial *nativa* que publica su obra.

Es sorprendente la cantidad de composiciones que aún permanecen inéditas y que bien merecen promoverse. Lo que en otras latitudes constituye una obligación conceptual —por parte de las Editoriales— en nuestros países tercermundistas todavía pareciera manejarse con criterio personalista y estrecho. Autores que honrarían a su pueblo con una magnífica obra, se mantienen incomprensiblemente en el anonimato por una carencia total de criterio estrictamente profesional.

Por otro lado, obras tales como *Variaciones sobre el Tema La Preciosa de Weber* (Dúo Concertante), de Mendelssohn y Moscheles o *Introducción y Rondo* de Hummel publicadas a mediados del Siglo XIX por Breitkopf & Hartel y Kistner respectivamente, las hemos

señalado (aunque constituyan dos publicaciones agotadas hoy día) por el interés que ambas representan. Otro tanto hemos hecho con la obra pianística, por ejemplo, del gran operista alemán Richard Wagner, que si bien es cierto no tiene mayores atractivos musicales no por eso ha perdido interés histórico.

Aquellos que buscan incunables deben dirigir su consulta a las grandes bibliotecas: Berlín, Londres, Moscú, París, Viena, Washington, etc., en donde sin lugar a dudas encontrarán la información deseada. En todas estas bibliotecas públicas hay eficientes Departamentos de fotocopia en donde se puede obtener lo que por tanto tiempo se ha estado buscando.

Las dos grandes guerras de nuestro siglo son responsables de la interrupción del intenso proceso editorial que se inició a finales del Siglo XIX y de la pérdida de una inmensa cantidad de material pianístico. Sin embargo, actualmente, los grandes consorcios comerciales de discos han iniciado una carrera desenfrenada por grabar todo aquello que antes nunca hubiera sido ejecutado siquiera una segunda vez. Este interés, más comercial que musical, ha obligado a las editoriales a enriquecer sus catálogos con obras hasta hace poco desconocidas.

Toda sugerencia y corrección que se nos señale será bienvenida. Expresamos el más

profundo agradecimiento a todos aquellos que
pacientemente supieron cooperar con la reali-
zación de este trabajo.

J. I.

Panamá, 1977.

PRIMERA PARTE

HISTORIA DEL PIANO

“...la historia del piano es tan larga como complicada y eso en razón de que en ningún período de su vida, que ya cuenta varios siglos, dejó de sufrir modificaciones. Por el contrario, toda su existencia es una ininterrumpida sucesión de perfeccionamientos y de cambios más o menos importantes.

En efecto, desde su aparición y hasta nuestros días el piano está superándose y enriqueciéndose sin solución de continuidad, al punto de que en la actualidad representa sin duda ninguna el instrumento musical más complejo y acabado”.

Konstantin Gaymar, *Historia del Piano.*

Génesis:

El origen de los instrumentos de cuerdas percutidas podría remontarse hasta el antiquísimo instrumento de probable invención fenicia o hebrea (1) muy conocido en todo el Oriente Medio, llamado *sambuka* (gr. *sambyke*; lat. *sambuca* y arameo *sabka*). Este instrumento denominado posteriormente *salterio* (2) (gr. *psalterion*; lat. *psalterium*) quizás por su común origen con el santir o psantir, de la India, Persia y Egipto (3) consistía en una caja de resonancia de forma rectangular sobre la cual se tendía cierto número de cuerdas fijas, sujetas en ambos extremos, que se punteaban con las uñas de los dedos o con la ayuda de un plectro o dedales en punta. Apoyábase sobre las rodillas, y si era pequeño colgábase del cuello del ejecutante.

En el segundo siglo de nuestra era, el salterio tuvo 36 cuerdas y forma trapezoidal; sufrió posteriormente ligeras modificaciones y tomó diferentes nombres de acuerdo con su

-
- (1) Genuinamente mesopotámico o iranio, según Curt Sachs *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires, 1947.
 - (2) Los Griegos ya usaban ambas denominaciones. Adolfo Salazar, *La Música en la Sociedad Europea*, vol. II, Méjico, 1944.
 - (3) Felipe Pedrel, *Organografía Musical Antigua*, Barcelona, 1901.

contorno, v. gr. *cano*, *canon*, *medio canon* o *mícanon*.

De la misma familia del salterio y de forma similar es el dulcemelos o dulcema (*al.hac-brett*; *fr. tympanon*; *ing. dulcimer*; *it. cembalo*, *timpanon* o *salterio-tedesco*) compuesto generalmente de una caja chata de castaño de forma trapezoidal simétrica, con 18 cuerdas cuádruples, de bronce, afinadas por clavijas insertadas en un costado de la caja (4). La dulcema, en vez de pulsarse con los dedos, se hería punteándose con la ayuda de unos pequeños martillos o planchitas de madera porosa. Este instrumento de probable origen asirio—persa, se hizo muy popular en puntos distantes unos de otros como China, España y Rusia (5). Actualmente es ejecutado por los gitanos de Hungría y Transylvania, quienes lo denominan *cimbalon* o *cymbalum* y por algunos judíos del norte de Africa, quienes lo heredaron de los árabes.

Con la incorporación del teclado (6) al salterio, lo cual tuvo lugar, probablemente, en

(4) Sachs, obra cit.

(5) El rastro más antiguo conocido de la dulcema, se encuentra en un relieve de 1184 en el pórtico de la Catedral de Santiago de Compostela, en España.

(6) No se conoce ni aproximadamente la época de la invención del teclado, si bien que ya en épo-

la alta Edad Media, se pudo llegar sin mayores tropiezos al clavicordio, el instrumento de teclado y cuerdas más antiguo que se conoce. A este proceso de ósmosis contribuyó también otro instrumento, muy en boga en la Edad Media, cuya huella se pierde en las civilizaciones mediterráneas —el monocordio— ya mencionado por Euclidio 300 A.C., en su tratado *Sectio Canonis*.

Usado por Pitágoras en el siglo VI A.C., el *monocordio* consiste en una sola cuerda, de un metro de largo, de metal o de tripa, tendida, mediante dos clavijas o bien una clavija y un peso variable, sobre una caja resonadora estrecha y de forma rectangular. Bajo la cuerda hay un puentecillo movable que permite variar a capricho el trecho de la cuerda que se desea experimentar. El sabio griego lo usó como sonómetro o instrumento experimental, tal como se usa hoy en los centros docentes y con su ayuda descubrió y formuló sus famosas leyes de acústica. Muy a pesar de tener ocho cuerdas en el siglo XI y diecinueve a mediados de 1323, los poetas medievales continuaron llamándolo monocordio, lo que significa *una*

cas remotas del Emperador Constantino Coprónimo VI, Emperador de Bizancio, existió un instrumento de teclado, probablemente un órgano, que envió de regalo al Rey Pepino el Breve, de Francia, en el año 757. Carlomagno, hijo de Pepino, recibió de su amigo, el Califa Harum-Al-Raschid, también un órgano de regalo, semejante al de su padre, construido en el Oriente.

cuerda. Más tarde, sin embargo, lo encontraremos en España con el nombre de *monocordio*.

Es probablemente a principios del siglo XIV cuando se efectúa la mencionada incorporación del teclado a los instrumentos tipo manicordio, salterio o dulcemelos. Se cree que dicha aplicación se efectuó por primera vez en Inglaterra, durante el reinado de Enrique II, razón por la cual el clave medioeval se ubica generalmente dentro de la primera mitad del siglo XIV. Pero sea cual fuere la fecha de su invención, los instrumentos del tipo tecla, (cuerdas con teclado) no adquieren la suficiente capacidad de vibración y sonoridad, ni aun con la acción de un plectro, ni con la acción de un martinete. Esta capacidad no existió siquiera en los instrumentos del tipo salterio, con cuerdas de tripa o de nervio, sino que es paralela a la invención de la cuerda metálica o de alambre, cuya fabricación —o sea la filatura del metal, latón en primer término según parece —data de los primeros años del siglo XIV (7). De toda forma el ingenioso constructor que concibió la idea de aplicar el mecanismo del teclado a los instrumentos populares medioevales como el salterio, el monocordio y el dulce-melos, dio origen a los instrumentos tipo tecla, como el *clavicordio* y el

(7) Adolfo Salazar, obra cit., vol. II.

clavecín o arpicordio con sus congéneres, *virginal*, *espineta* y *clavicytherium o espineta vertical*.

Clavicordio:

El clavicordio o manicordio (*al. klavichord*, *fr. clavicorde*; *ing. clavichord*; *it clavicordo o manicordo*) es el instrumento de cuerdas con teclado más antiguo que se conoce.

Su historial se confunde, desde los tiempos caballerescos, con el célebre manicordio o *monocordio-policórdico*, hasta el punto que en el siglo XVI, tanto en Italia como en España, se le llama indistintamente clavicordio o manicordio.

El clavicordio es mencionado por primera vez en el poema medioeval alemán, *Der Minne Regeln* de Eberhard Cersne, en 1404. Ya en 1323 Johannes de Muris (1290-1351) lo describe en su obra *Música Speculativa*, pero lo llama *manicordio*.

Curt Sachs hace resaltar, en su *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, que según el teórico español Bartolomé Ramos (Ramis) de Pareja (1440-1491) en su tratado *Música Práctica*, de 1482, el instrumento en cuestión se llamó originalmente monocordio pero que un tipo más reciente, hecho ya

en el siglo XV, con cuerdas de distinta longitud, espesor y tensión, pasó a llamarse clavicordio.

Las reproducciones más antiguas del clavicordio aparecen en el siglo XV y se resumen en un grabado de madera del Weimarer Wunderbuch; en una talla, también de madera, de la iglesia de Santa María, en la ciudad de Shrewsbury y en un dibujo que aparece en el tratado, *Instruments de Musique du XV^o. Siegle*, de Henry Arnault.

Las cuerdas del clavicordio son golpeadas por unas llamadas tangentes, lo que lo diferenciará del clavecín, cuyas cuerdas son pulsadas o punteadas por plectros de pluma o de cuero. Su mecanismo, muy sencillo, consta de una simple palanca accionada por una tecla que baja con la presión del dedo, mientras que el otro extremo, llamado martinete, soporta un pedazo de metal, o tangente vertical, generalmente de latón, que al ser levantado brusca-mente, golpea la cuerda deseada.

El sonido, necesariamente débil, podía variarse según fuese la fuerza de ataque del dedo, propiedad ésta que será más tarde la razón principal por la cual se le añorará, pese al triunfo del clavecín. Esta sutilísima particularidad del clavicordio, lo coloca como legítimo precursor del *piano-forte*, cuyo mecanismo fue elaborado justamente para salvar

la falta de variedad de colorido del clavecín, no obstante su sonoridad brillante, comparada con la del clavicordio.

El exterior de la caja sonora, así como la parte interna de la tapa, eran artísticamente pintados y elaborados. Su forma exterior era generalmente rectangular y sus cuerdas estaban tendidas longitudinalmente, paralelas al teclado, con el clavijero al lado derecho de la caja.

A mediados del *cuatrocento*, el clavicordio tenía más de 19 cuerdas, aunque el número de estas se mantenía inferior al número de teclas o claves, sirviendo en varios casos una cuerda para varias teclas (8). Por intermedio de un mecanismo especial, un puentecillo movable o traste, dividía la cuerda en la longi-

-
- (8) Como ejemplo, damos a continuación la distribución de 26 cuerdas y 45 teclas de un clavicordio. Las cifras indican las cuerdas, partiendo de los graves: 1, do; 2, re; 3, mi; 4, fa; 5, sol; 6, la; 7, si bemol y si natural; 8, do y do sostenido; 9, re y re sostenido; 10, mi y fa; 11, fa y fa sostenido; 12, sol y sol sostenido; 13, la; 14, si bemol y si natural; 15, do y do sostenido; 16, re y re sostenido; 17, mi; 18, fa y fa sostenido; 19, sol y sol sostenido; 20, la; 21, si bemol y si natural; 22, do y do sostenido; 23, re, re sostenido, y mi; 24, fa, fa sostenido y sol; 25, sol sostenido, la y si bemol; 26, si y do. Nótese que así como hay ciertas cuerdas que sirven a dos teclas o dos sonidos diferentes, las hay también que sirven a tres sonidos.

tud descable al momento de ser atacada la tela, mientras que la parte no utilizable de la cuerda se silenciaba con la ayuda de una tira de paño que se denominó *ecarlote*. Dicha interpolación entre la parte no destinada a vibrar y la parte vibrante de la cuerda, originó lo que en nuestra lengua podríamos llamar *clavicordios atados* (*al. gebunden clavichord; fr. clavicorde lié; ing. fretted klavichord*). El uso del traste determinó la primera época en la construcción del clavicordio. Este precario procedimiento tenía el inconveniente de no ofrecer más que una afinación excesivamente insegura y a despecho de las repetidas sugerencias de varios tratadistas renacentistas de mantener igual temperamento en la afinación de los instrumentos con teclado, todos estaban desigualmente templados, ya que no existía una forma igual para la afinación, como sucederá a partir del primer tercio del siglo XVIII (9). La aplicación del *sistema temperado* o afinación igual (*al. temperatur; fr. temperament; ing. temperament*) hizo posible la construcción de clavicordios con teclado mayor

(9) El temperamento igual, fue teóricamente establecido por Andreas Werolmeister, en 1691, y aplicado por primera vez por Johann David Heinichen (1683 -1729). Heinichen fue alumno de Scelle y de Kuhnau en Leipzig. En 1718 fue Kapell -meister de la Corte de Augusto, el Fuerte, en Dresde. Sus composiciones se encuentran en la Biblioteca Real de Berlín, entre ellas 11 conciertos para clavecín.

(4 octavas) en donde cada tecla actuaba sobre una cuerda independiente o varias afinadas al unísono; se logró también con el sistema temperado una afinación mucho más justa. Los nuevos modelos de instrumentos —algunos hasta con 45 teclas— que aparecieron a mediados del siglo XVIII, con el nombre de clavicordios no atados o clavicordios sin trastes (10) (*al. ungebunden clavichord o bundfreid; fr. clavicorde delié*), determinaron la segunda época en la construcción de clavicordios (11).

Aun así, el clavicordio era todavía un instrumento de pequeña sonoridad, aunque con voces muy poéticas, razón por la cual se le adoptó como instrumento del hogar y su uso fue delimitado al acompañamiento de voces poco potentes. En Alemania sin embargo, donde fue especialmente apreciado por la familia Bach, así como en España, el clavicordio desempeñó un papel más importante que en el resto de Europa; quizás por su vibrato o *bebung* tan elogiado por los germanos y por su expresión tan próxima a la vihuela.

(10) El organista Daniel Faber, parece haber sido el primero en construir un clavicordio sin trastes, en Crailsheim, en 1725. Ernest Closson, *Histoire du Piano*, Bruselas, 1944.

(11) Salazar, *Bach y sus Instrumentos*, México, 1950.

El rápido desarrollo de la música instrumental exigió un instrumento de mayor envergadura y pronto se vio que el clavicordio —instrumento para la intimidad— no estaba a la altura de las exigencias de los compositores y melómanos, muy a pesar de ciertas cualidades que lo hacían, en cierto modo, superior al clavecín. La primera entre todas —según Casella— era la sensibilidad del toque que el clavecín no poseía ni poseyó jamás y luego la posibilidad de un sonido, por débil que fuera, ligado y lleno de matices, sin hablar de aquella rara particularidad, ya mencionada, de hacer vibrar la cuerda mediante un ligero trémolo del dedo, que los alemanes llaman *bebung*. Este artificio resultaba muy eficaz, según lo afirmado por Burney (12) al referirse a Carlos Felipe Emanuel Bach,

quien *“tocando páginas extensas y expresivas cuando encontraba notas de*

-
- (12) Doctor Charles Burney (1726-1814), musicólogo inglés, organista y clavicordista, autor de la *General History of Music*, en 4 vols., para la cual viajó extensamente por toda Inglaterra, Francia, Suiza, Italia, Alemania, Holanda y Austria, consultando bibliotecas, coleccionando documentos, asistiendo a conciertos, entrevistando personalidades y entrando en contacto directo con los mayores músicos de la época. Su obra ha sido reeditada últimamente en Londres por Franck Mercer, en 1935. Casi toda la familia de Burney se destacó en alguna rama intelectual. Su segunda hija fue la novelista inglesa, Fanny Burney (madame d'Arblay).

cierta duración, conseguía sacar de su instrumento un doloroso grito que solamente el clavicordio era capaz de producir".(13)

Por otra parte, el clavecín sugería tentadoramente una total emancipación del conjunto instrumental y coral del cual formaba parte, para llenar por sí solo las exigencias de la expresión musical, razón por la cual el éxito sobre su rival fue rápido.

Correspondió a la significativa escuela de Mannheim, ilustre intermediaria entre el barroco alemán y el rococó vienés, ser la cuna de casi todos los compositores clavicordistas, sin formar por ello una legítima escuela como sucederá con los compositores clavecinistas y luego con los compositores del piano: *Johann Wilhelm Hassler (1742-1822)*, *Christian Gottlob Neefe (1748-1798)*, *Daniel Gottlob Turk (1756-1813)*, *Johann Friedrich Reichardt (1752-1814)*, *Johann Kuhnau (1660-1722)*, *Johann Mattheson (1681-1764)* y otros, en Alemania *Antonio Soler (1729-1783)*, *Mateo Albéniz (?-1831)* y *Mateo Ferrer (1788-1864)* en España (14); *Jacinto*

(13) Burney, *General History of Music*, Londres, 1935.

(14) La mayoría de estos autores escribieron también para el clavecín y conocieron perfectamente el piano.

Frey (siglo XVIII), *José Antonio Carlos de Seixas* (1704-1742) y *Carvalho* (siglo XVIII) en Portugal.

Entre sus constructores destacáronse: Christian Gottlob Hubert, el organista Daniel *Thomas Faber*, *Johannes August Straube*, *Hieron-Albert Hass*, *Gottlob Joseph Horn* y *Karl Lemme* en Alemania; *Richard* y *Philippe Denis* en París y *Albert Van Neer* en Bélgica. Actualmente el clavicordio sólo se ejecuta en raras audiciones de música antigua, ante un reducido grupo de melómanos y es construido, salvo otras excepciones, en París por la firma *Gaveau* y en Alemania por *P. Harlam* en Markneukirchen.

En 1880 el clavicordio, casi totalmente olvidado en Europa, fue introducido nuevamente en las salas de conciertos por el inglés *Alfred James Hipkins*, autoridad en instrumentos antiguos. Actualmente se ha puesto de moda en los conjuntos y orquestas populares.

Clavecín o Arpicordio:

El *arpicordio* o *clavecín* —o su abreviatura *clave*— (*al. cembalo*; *fr. clavecín*; *ing. harpsichord* o *cymbel*; *it. clavicembalo*) es un instrumento que parece nacer en el siglo XIV. En efecto, a mediados del siglo XIV aparece un

instrumento denominado *echiquier*, cuyo origen y naturaleza son bastante oscuros.

En la correspondencia del rey melómano Don Juan I de Aragón con el duque de Borgoña y los Magnates españoles, al mencionar los instrumentos de la época, describe el echiquier, cuyos tañedores solicita con afán como “*semejante al órgano, pero con cuerdas*”, o sea que tiene teclas como el órgano pero cuerdas en vez de tubos, y es *tañido con plumas*. Este curioso instrumento tan parecido al virginal y sobre el cual no se ponen de acuerdo todavía los investigadores, se denomina *eschequier* en francés y en catalán (el poeta Machault lo llama “*eschqueil d’Anglaterra*”), *eschiquier*, *eschaquier*, *eschacherium*, *exquir*, *exquier*, *exaguir* o *escaque* en España; *echiquier* o *chekkev* en Inglaterra y *schachtbrett* en Alemania.

El ejemplar más antiguo conservado hasta hoy, es el construido en Roma, en 1521 por *Hieronymus Pisauriensis* y se encuentra en el Albert Museum de Londres.

La palabra clavecín con su abreviatura de origen francés, clave, es según algunos autores, denominación genérica de todos los instrumentos de teclado —como el clavicordio también— error que se remonta a las fuentes renacentistas y antes aun, cuando el vocablo alemán *Klavier*, así como el español *tecla* o

clave y el italiano *cembalo*, son usados sin especificación ninguna.

Desde las relaciones instrumentales del tiempo de Felipe II se confunde la nomenclatura de ambos instrumentos, los del tipo clavicordio (de mecanismo con cuerda percutida por un martinete) y clavicembalo o clavecín (de mecanismos con cuerda rasgueada por un plectro). En efecto, en un documento de la época del Emperador, se habla de “*la renovación de las plumas o plectros de los clavicordios*”, error que toma carta de naturaleza aun en las obras de los historiadores y teóricos más renombrados. De ahí la terrible confusión que se hace hasta hoy con el clavecín y el clavicordio.

Se trata sin embargo de dos ejemplares totalmente distintos, si bien ambos derivan de los instrumentos de cuerdas punteadas del medioevo. Por esta razón hemos usado la terminología *tipo tecla* en vez de tipo clave, cuando nos referimos indistintamente al clavicordio como el clavecín, aunque el significado es el mismo.

El mecanismo del arpicordio, mucho más complejo que el del clavicordio, consiste en una palanca percusiva en cuya extremidad posterior están colocados delgados vástagos de madera que a su vez sujetan duros tallos de pluma debidamente recortados, reemplazados

posteriormente por pequeños trozos de cuero. Al moverse la palanca de percusión, por la presión de los dedos sobre el teclado, el cañón de pluma rasga la cuerda y la pone en vibración. El efecto es semejante a la vibración de las cuerdas de una guitarra o el laúd, cuando son rasgueados con la ayuda de un plectro. Es precisamente el rasgueo lo que impide en el clavecín la graduación de la intensidad del sonido tan propia del clavicordio.

Los clavecines tomaron diferentes nombres de acuerdo con su forma y tamaño (15). El *virginal* tenía forma rectangular u oblonga y la *espineta* fue generalmente triangular o pentagonal, mientras que el clavecín propiamente dicho guardaba siempre la forma de ala semejante a los actuales pianos de cola (16).

-
- (15) Sin contar los instrumentos de cierta curiosidad, como el Clave transpositor, de principios del siglo XVI, que permitió al ejecutante transportar mecánicamente, haciendo uso de un pedal que corría el teclado hacia la izquierda o hacia la derecha. El *tangentenflugel* o piano con tangentes, de Jakob Spath, con 30 cambios. El Cémbalo mecánico de J. Milchmayer, con 250 cambios. El Clavecín Orquesta, de Pichelbek, en Londres, de 1724. El voluminoso instrumento de Dewin, en Londres (1730), con 790 cuerdas y 135 registros. La *Epinette avec Archet*, de Renaud, en París (1760). El Clave Flautín de los hermanos Wagner, Schiniedefeld, 1764. El Clavecín acústico de Virbes, en París, 1771, etc.
- (16) En 1590, Hans Ruckers, el viejo, construyó un Cémbalo de Cola, llamado *Kielfulgel*.

Digamos de paso, que la forma de cola o ala, no sólo es anterior, en los claves, a las formas pequeñas o rectangulares sino que las sobrevivió.

El mecanismo pulsador de todos (clavecines, virginales, espinetas, etc.) guardaba, claro está, características comunes entre sí, a saber: cuerdas rasgadas por medio de picos de pluma o pedazos de cuero que hacen el oficio de plectros y número de cuerdas igual al número de teclas por unidades o por pares.

El *virginal* fue un tipo de arpicordio, muy en uso en el siglo XV, de forma rectangular u oblonga y tamaño pequeño para ser colocado sobre una mesa o sobre las rodillas del ejecutante. El nombre ha sido ingenuamente relacionado con virginidad, por haber estado muy de moda durante la espléndida corte de la llamada Reina Virgen, Isabel de Inglaterra. Sin embargo, Sebastián Virdung, musicólogo natural de Amberg, (Oberpfalz, Alemania) en su obra *Música Getutschl*, que data de 1511, o sea 22 años antes del nacimiento de la célebra soberana, ya lo menciona por su nombre y describe detalladamente el virginal. Hacia fines del siglo el nombre se usó en Inglaterra como denominación común de todos los tipos de claves, ya sean de forma rectangular, pentagonal o de ala. Adolfo Salazar señala que

“el nombre no llega nunca a España, ni siquiera a través de la infanta doña Catalina de Aragón, primera esposa de Enrique VIII, ni de la reina María de Inglaterra, segunda esposa de Felipe II”.

La espineta —del latín *spina*— (*al Schachbrett o tafelklavier; fr. epinette; ing. spinet o conched harp; it. spinetta y spinettino*) a veces confundida con el virginal, se diferenciaba especialmente por su forma exterior. La espineta fue triangular —de ahí la expresión *virginal triangular*— pero también rectangular grande y pentagonal. En algunas, el contorno de la caja acompañaba caprichosamente la longitud variable de las cuerdas que se extendían de frente hacia atrás, formando un ángulo aproximadamente de 45° con relación al teclado. La espineta tuvo su moda a finales del siglo XVII y gran parte del siguiente.

Por su construcción se distinguieron dos tipos esenciales de espinetas que fueron: *la italiana*, de forma más o menos pentagonal, hecha de cedro o ciprés. El teclado de madera de boj o de marfil —aunque los semitonos eran de madera más oscura o de ébano— estaba colocado en el centro del instrumento y sobresalía generalmente como un pequeño balcón. *La flamenca*, considerada de inferior calidad, llevaba madera de pino y tenía forma rectangular —mayor que el virginal— y era de construcción menos cuidadosa. El te-

clado estaba colocado a un lado del instrumento y en vez de marfil, era de hueso con semitonos teñidos de negro.

Las clavijas internas en la espineta tipo italiana estaban dispuestas en línea recta y el puente era ligeramente curvo, también de ciprés o cedro, mientras que en las de tipo flamenco las clavijas eran insertadas desordenadamente y el puente era angular.

Las espinetas normales —aproximadamente de 8 pies de longitud— eran denominadas virginales dobles y las pequeñas de 4 pies—virginales simples.

Se cree que el vocablo espineta deriva del nombre del célebre constructor de claves veneciano, del siglo XVI, *Giovanni Spinnetti*.

El *clavicytherium* (*al. enfrehtes clavecymbel; it. cembalo verticale*) era una espineta con el cuerpo en posición vertical. Estuvo de moda durante los siglos XVI y XVII con excepción de Francia donde fue poco conocido. Este instrumento, a pesar de la dificultad de su mecanismo, que exigía, entre otras cosas, una tangente proyectada horizontalmente que volvía a su posición original por medio de un artificio especial, en vez de caer por su propio peso, no dejó de construirse —aunque en menor escala con relación a sus congéneres— y sólo se abandonó totalmente con la llegada

del piano vertical. El arpicordio vertical o clavicitherium ofrecía la ventaja de emitir el sonido directamente hacia el ejecutante además de ocupar menos espacio.

Lo mismo que el clavicordio, el clave generalmente era pintado tanto en su interior como en su exterior por célebres artistas. Si bien ofrecía sobre el clavicordio la ventaja del sonido brillante, hacía sentir la falta de colorido en la ejecución por la imposibilidad de poderse tocar con mayor o menor intensidad laguna ésta que se intentó llenar acoplando nuevas cuerdas que por medio de un sistema de palancas, sonaban o dejaban de sonar. Dichas palancas colocadas a los lados del instrumento fueron reemplazadas más tarde por pedales.

En el siglo XV el clavecín se conoció por el nombre *clavicymbalum* o *clavicembalo* lo cual parece indicar por analogía de nombres que se debe a la incorporación del teclado o clave al célebre *cymbalum* o *tympanon* alemán- o *salterio tedesco*- comúnmente conocido por *dulcemelos* o *dulcema* o salterio de martillos, mencionado anteriormente.

La función del clave, a partir del siglo XVI fue la de acompañar al conjunto instrumental y la de dirigirlo al mismo tiempo. A mediados del XVIII el clavecinista fue el director de orquesta; dirigió a sus demás colegas desde su instrumento ante el cual permanecía sentado.

A fines del XVIII el clave había reemplazado totalmente, salvo raras ocasiones, (el mismo Bach, según Spitta, prefería para su uso personal el clavicordio) al órgano, en el acompañamiento vocal e instrumental y al clavicordio en la realización del bajo cifrado, para transformarse paulatinamente en el instrumento solista por excelencia.

Entre sus muchos perfeccionadores se distinguieron especialmente: *Hans Ruckers* (m. en 1640) y sus hijos *Franz* (n. en 1576), *Hans* (n. 1578), *Anton* (n. 1581) y *Juan Andrés* (n. 1607). En lo que a la extensión del teclado se refiere los progresos fueron rápidos y ya a fines del XVII el constructor francés Nicolás Dumont, construyó un tipo de clave cuyo teclado cubría cinco octavas de extensión y se llamó *clavecín a ravalement*. Ya en esta época se usaban las denominaciones *archicembalo* y *gravicembalo* lo cual indicaba un aumento en la extensión de los graves.

Hacia fines del siglo XVIII estuvo de moda el *clavecín de arco* llamado *hohlfeidfischer begenfugel* muy ponderado por los compositores de la época.

El clavecín es actualmente construido por *Dolmetsch* en Inglaterra, *Gaveau* y *Pleyel* en París, *Ibach* en Colonia y *Neupert* en Nuremberg entre otros. En Norte América fueron construidos en el siglo XVIII por *Hass-*

linch de Filadelfia (1742), *Harris* de Boston (1769) y *Blythe* de Salem (1789).

El belga *Pascal Taskin* (1723-1793) reemplazó en 1768 los picos de pluma por pequeñas puntas de cuero de búfalo endurecidas en aceite, procedimiento que se denominó *registre de buffle* o *jeu de buffle*.

Taskin nació en Theux en 1723. En París, se empleó en el taller del constructor francés *Francois Etienne Blanchét*. En 1768, ya casado con la viuda de *Blanchét* y propietario a la sazón del taller, construyó un nuevo instrumento con *registre de buffle* que le dio renombre. En 1781 ocupando el puesto de Guardador Oficial de los instrumentos del Rey, rechazó, por falta de tiempo, el título —con sus consecuentes deberes— de Constructor Oficial de los Instrumentos de la Corte, oficio que dejó en manos de su sobrino *Pascal Joseph* (1750-1829). *Taskin* murió en 1793, cinco años después de haber construido su famosa *arpa armandine*, una especie de arpa-salterio.

Los clavecinistas franceses, italianos y alemanes son prueba evidente del extraordinario auge e insólita posición del clave durante los siglos XVII y XVIII. La técnica de ejecución alcanza un raro grado de perfección en las obras de *Fracois Couperín*, *Domenico Scarlatti* y *Juan Sebastian Bach*, todos ejecutan-

tes consumados. Sin embargo en 1713, Johann Mattheson (1681-1764) escribía que:

“quien desease escuchar una sonoridad delicada y gozar de un estilo puro, llevase a su ejecutante a un hermoso clavicordio porque solamente en éste era dable escuchar verdadera música, mientras que con los grandes claves provistos de varios registros, muchas imperfecciones escaparían al oído y difícilmente se podría apreciar la perfección del tocar”.

Los ojos se vuelven, si no total, parcialmente al abandonado clavicordio en busca de un instrumento que como él, además del sonido rico y brillante del clavecín, ofreciera las variantes de colorido y de matices, así como el control expresivo que le era propio.

Piano:

A pesar del perfeccionamiento alcanzado por el clavecín como por el clavicordio, era evidente que ambos instrumentos seguían defraudando los íntimos deseos y las esperanzas más caras de los compositores y ejecutantes. Pronto aparecería el ingenioso invento que resolvería definitivamente las dificultades existentes: el piano, feliz resultante del sonido brillante y casi metálico del clave, aliado al tono sensible y poético del clavicordio, gracias

a su sistema de martillos independientes, inventado en 1702 por el paduano Bartolomeo Cristofori (1655-1731) erróneamente llamado por algunos autores de Cristofali o Cristofani.

Fue en Roma donde el mundo musical vio por vez primera el célebre instrumento "cuyo sonido dependía de la forma con que el tocador apoyaba las teclas" construido por Cristofori en Florencia, en 1709, en aquel entonces constructor oficial de los instrumentos del príncipe mecenas Ferdinando de Medicis, de Toscana, cargo que ocupó desde 1690 hasta 1713, año en que fue ascendido a *cembalero o cuidador oficial* de la rica colección de instrumentos musicales dejada por Ferdinando (17) a su sucesor, Cósimo III.

Pocos años antes, *Pantaleón Hebenstreit* (1669-1750), maestro de cembalo y danza, de Leipzig, había recorrido casi toda Europa, como virtuoso del instrumento que el Rey Sol llamó *pantaleón* (por razones que no hemos logrado aclarar, Chopin se sirvió del nombre *Pantaleón* para denominar los pianos verticales en forma de ala) en 1705 y que no era más que un dulce-melos, tan de moda en las tabernas populares, perfeccionado por Hebenstreit en 1690. Dicho instrumento que sin duda

(17) Actualmente, en el Museo del Conservatorio de Música de Florencia.

incidió en la construcción del mecanismo del piano-forte (18) o clave con martillos tuvo una existencia fugaz. Aunque Cristofori no conoció este instrumento, que nunca llegó a Italia, su invento, ocurrido 19 años más tarde, tuvo muchas semejanzas con él, no obstante ser más avanzado mecánicamente además de poseer el mecanismo de los apagadores, inventado también por Cristofori.

En 1709 Cristofori construyó tres nuevos instrumentos (19). Su invento se divulgó rápidamente a partir de 1711, gracias al Marqués Scipione Maffei, quien publicó un artículo anónimo (publicado por segunda vez en

-
- (18) La denominación no es original del siglo, habiendo sido ya usada en 1598 por Parliarino, constructor de instrumentos musicales, en varias de sus cartas a Alfonso II, duque de Módena. Parliarino se refería entonces a un Clavecín sin martillos que permitía cambios dinámicos bastante grandes. El año anterior (1597), Giovanni Gabrielli publicó una obra para dos grupos instrumentales antifonales, titulada *Sonata Piano e Forte*. Nótese que piano e forte significa, suave y fuerte.
- (19) Cristofori construyó su primer piano en 1702, conservado en el Museo de la Universidad de Michigan-Ann Arbor-E.U.A. Existen dos ejemplares más de Cristofori, uno en el Museo Grosby Brow, de Nueva York, y otro en el Heyer Collection de Leipzig. La construcción data de 1720 y 1726 respectivamente; el primero —considerado como su vigésimo instrumento— ha perdido totalmente los martillos originales.

1719 con la firma del marqués en la colección de sus obras completas Rima y Prosa) en el *Giornale dei letterati d'Italia*, de Venecia con el que hace una detallada descripción del piano, acompañado de varias láminas ilustrativas.

Inspirados en el instrumento de Hebens-trei fueron los inventos de Cuisinié (1708), Marius (1716) y Christoph Gottlieb Schroter (20) o *Schroeter* (1771) este último profesor y compositor de música en Dresden (21); in-

(20) Una descripción completa y detallada de los mecanismos de Cristofori, Marius y de Schroeter fue publicada en las memorias de Leo Puliti, *Cenni Storici della Vita del Serenissimo Ferdinando dei Medicis, Gran Principe di Toscana e dala origine del Pianoforte*, obra que causó sensación al ser presentada ante la Academia Musical de Florencia, en 1875.

(21) Es interesante saber que este Schroeter es el mismo que en 1750 tuvo un serio disgusto con Bach. Cuando el Rector de Freiberg, magister Biedermann, publicó su *Programa de Vita Musica*, Bach —entonces bastante enfermo ya de la vista— envió una copia a su amigo Schroeter, organista en Nordhausen, y le pidió que leyera el programa y que lo corrigiera en caso necesario, ya que nadie lo podría hacer mejor que él. Schroeter escribió la crítica y la envió a Bach, quien la aprobó y la mandó a publicar, como era costumbre. Desdichadamente, el publicador cambió arbitrariamente todo el escrito de Schroeter, quien al verlo publicado con diferente sentido al original, acusó a Bach de haberlo transformado. Infortunadamente, Bach murió antes de haber podido hacer pública su defensa y de haber probado su inocencia total en el asunto. Hans David y Arthur Mendel, *The Bach Reader*, Nueva York, 1945.

ventos todos que con pocas variantes fundamentales consistían en claves con martillos. Tanto el invento de Cuisinié como el de Marius, fueron prácticamente ignorados por la Academia de Ciencias de París, ante la cual sólo se presentó en 1759 —también sin gran entusiasmo por parte de la Academia— otro *clavecín o maillets*, construído por un tal Weltman. Schroeter presentó en 1721 varios modelos interesantes ante la corte de Sajonia, los cuales gozaron de la aprobación Real. Infortunadamente, el inventor tuvo que abandonar Dresde con urgencia, debido a asuntos políticos y no pudo ni construir sus instrumentos ni recuperar los modelos, los cuales fueron “*pirateados e imitados*” según propias palabras utilizadas en su malograda demanda. La acción con tangentes lanzada por la firma Schmal en 1795, había sido ya inventada por Schroeter en 1739.

El mecanismo de Cristofori, que selló definitivamente la suerte del clavecín y del clavicordio, fue perfeccionado por el constructor alemán de órganos y claves, **Gottfried Silbermann** (1683-1753) en Dresde (22). Los primeros instrumentos de Silbermann fueron

(22) Autor del Clavecín d'Amour o Cembalo d'Amore, construído en 1721 con cuerdas mayores que las conocidas hasta entonces y que por ser percutidas en su centro producían un sonido mayor. W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass. 1944.

inspirados en el invento de Cristofori a través de la descripción del artículo del Marqués de Maffei, vertido al alemán por Koning y publicado por Mattheson en su *Musikalische Kritik* -vol. II- de Hamburgo en 1725, además de ciertas aportaciones importantes, tomadas de Schroeter. Pero el desconocimiento de Silbermann sobre ciertos detalles fundamentales del invento de Cristofori deficientemente descrito en el artículo de Maffei, y la falta de fondos suficientes, retardaron el éxito de sus primeros trabajos (23).

El piano-forte de Cristofori repercutió pobremente en Italia, en parte por el vertiginoso desarrollo del melodrama musical, factor que ocupó a los italianos desde ese entonces y en parte por la falta de materia prima necesaria para su construcción (24). Le tocará a Alemania perfeccionar, popularizar e industrializar el piano. En 1726 terminaba Bartolomeo su vigésimo instrumento, el cual tiene ya dos cuerdas por cada nota y una ingeniosa combinación “*que hace correr el mecanismo lateralmente para hacer con que el martillo percuta una sola cuerda*”, semejante al mecanismo del pedal sordina de los pianos de cola modernos, combinación que será perfec-

(23) Ernst Flade, *Gottfried Silbermann*, Breitkopf & Hartel (sin fecha).

(24) Alfredo Casella, *El Piano*, Buenos Aires; y Closson, obra cit.

cionada sólo a fines del siglo XVIII por el francés Erard.

Cristofori murió en Florencia el 27 de enero de 1731 —fecha en que nace Mozart— pobre y totalmente olvidado aun en su propio país, sin sospechar siquiera la trascendencia estética e histórica que tendrá su simple y genial invento en el desarrollo del arte musical. Cristofori dejó algunos discípulos, entre ellos: Giovanni Ferrini, Gerónimo de Florencia y Gherardi de Padua, que continuaron pacientemente su obra.

Desarrollo del piano:

En el primer tercio del siglo XVIII la Corte española demuestra ya gran estimación por el nuevo instrumento, pese a la insistente popularidad de la vihuela y la guitarra. En 1730 Isabel Farnese (Elisabetta Farnesio) (1692-1766) segunda esposa de Felipe V, encomienda un piano a Ferrini, uno de los discípulos de Cristofori. La reina María Bárbara de Braganza —discípula y protectora de Domenico Scarlatti— esposa de Fernando VI, príncipe de Asturias y sucesor de Felipe V, poseía 12 instrumentos con teclado, cinco de ellos construídos en Florencia, probablemente por Cristofori, distribuídos en sus Palacios de Buen Retiro, Aranjuez y el Escorial.

Farinelli (25), famoso cantante vinculado a la Corte española, protegido de Isabel Farnese y gran admirador del piano y a la vez poseedor de una rica colección de instrumentos, recibió en testamento, de la reina María Bárbara, los tres mejores pianos de la corte, entre ellos el construído por Ferrini, el cual debido a su delicada belleza y perfección de construcción, denominó "*Raffaello d'Urbino*". De aquí la posibilidad, de que Domenico Scarlatti (1685-1757) maestro de la Corte española durante muchos años, haya ejecutado en alguno de estos pianos (26). El virtuoso italiano había sido llamado en 1721 a la corte de Portugal, como maestro de clave de la princesa María Bárbara futura esposa del Rey de España.

(25) Farinelli, seudónimo de Carlo Broschi (1705-1782), dueño de una fabulosa fortuna, fue, así como Senesino o Caffarelli, un famoso "*castrati*" que desempeñó un papel preponderante en la historia de la ópera italiana. Dícese que en España, a donde se trasladó en 1735, despertó la admiración y el agradecimiento de todos, por haber logrado —gracias a su bella y delicada voz— curar la melancolía de Felipe V. Después de la muerte del soberano, Fernando VI le nombró consejero privado, interviniendo Farinelli en los asuntos del Estado y adquiriendo envidiable posición política. En 1759 fue desterrado por Carlos III; regresó a Italia y vivió sus últimos años en su lujosísimo Palacio construído en Bolonia.

(26) R. Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Ed Harvard, 1953.

El piano, salvo ciertos casos aislados, no llegó a popularizarse en la Península, sino hasta alrededores de 1760. Es curioso observar por otro lado que el clavecín, contrariamente a lo que sucedió en el resto de Europa, no fue cultivado por los españoles quienes pasaron del clavicordio casi directamente al piano. Esto explica quizás los errores cometidos por diferentes editoriales de la época, que atribuyeron al clavicordio innúmeras composiciones de autores españoles, escritas en realidad para el clavecín. En efecto, cuando en Londres se publicó uno de los primeros volúmenes de Sonatas de Scarlatti, en 1752, se lanzó bajo el título de *Libro de 12 Sonatas modernas para clavicordio, compuestas por el señor Domingo Scarlatti, caballero del Orden de Santiago y Maestro de los Reyes Católicos, D. Fernando VI y Doña Bárbara* . (27)

En 1726 a instancias de Silbermann, Bach examina uno de sus instrumentos, el cual critica severamente por su sonido agudo y la pesada pulsación del teclado. Sin embargo, Silbermann continúa entusiastamente su trabajo, que pronto le traerá justa recompensa.

El piano vertical o recto (*al. cabinet-pianoforte o pianino o aufrechtes-klavier*;

(27) Joaquín Nin, *Prélude a Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols* , París, 1925.

ing. up-right piano; it. pianino (28); *fr. pianodroit o piano-buffet* fue inventado y construído por el sacerdote Domenico del Meia, en 1739. Este invento ha sido erradamente atribuído a diversos fabricantes, entre ellos, a Johann Schmitt, en Salzburgo, en 1780; al ingeniero Norteamericano, John Isaac Hawking, quien sacó patente en Filadelfia, en 1800, y al inglés Robert Wornum —el mismo que en 1811 construyó el célebre *cottage piano* con dos pedales, y cuerdas colocadas diagonalmente. El instrumento vertical se popularizó rápidamente gracias a su tamaño más accesible a todo hogar. Su sonido en un principio muy deficiente, fue mejorado sistemáticamente así como su mecanismo por firmas inglesas y alemanas.

En 1747, Bach viaja a Potsdam —en compañía de su hijo Friedemann (1710-1784)— por invitación de Federico el Grande, quien poseía varios instrumentos fabricados por Silbermann y por el suizo Burkhard Tschudi, de quien nos ocuparemos más adelante. Esta invitación, hecha a través de Carlos Felipe Emanuel Bach (1714-1788), a la sazón Músico de Cámara de Federico, había sido varias veces extendida por el Rey, quien deseaba a toda instancia conocer al “*gran Bach*” como el mismo lo llamaba en señal de admiración. Bach,

(28) Se llamó pianino también a un tipo de piano pequeño construído por Pleyel, en 1830.

después de ser amistosamente recibido por el monarca, verdadero melómano y excelente flautista, improvisó una fuga de seis voces (29) (sobre un tema dado por Federico II) en uno de los pianos de su conocido Silbermann. En dicha oportunidad, el colosal maestro barroco elogió ampliamente las cualidades de los nuevos *Hammerklavier* ya bastante populares en toda Alemania.

En 1750 el estilo francés aún dominaba Europa con su escritura netamente clavecinista. No hacía mucho que Francois Couperin (1668-1733) apellidado “*el grande*”, clavecinista de Luis XIV, había publicado su *Arte de tocar el clavecín*, colección admirable de estudios en orden progresivos de dificultad, que el autor llamó Preludios (30) En el mismo año de 1750 moría Juan S. Bach, dejando con su obra una de las más extraordinarias creacio-

(29) Más tarde, después de haber regresado a su casa, Bach desarrolló extensamente el tema del Rey, haciendo del mismo, una fantasía libre con diferentes cánones, dos fugas, una o dos voces y otra a seis así como una sonata a tres voces para flauta, viola y bajo. Dicha obra fue dedicada al Rey bajo el título de *Musikalisches Opfer* (Ofrenda Musical). Hugo Riemann, *Historia de la Música*, Ed. Barcelona, 1948.

(30) Primera obra didáctica o método dedicado al perfeccionamiento de la ejecución del clavecín, con interesantes explicaciones sobre las ornamentaciones, digitaciones, sentido musical y sonido ligado.

nes del ser humano, entre ellas sus monumentales 48 Preludios y Fugas del *Clavicordio bien Templado*.

Casi paralelamente Jean Phillippe Rameau (1683-1765) preparaba sus *Piezas de concierto para clavecín*, el fraile español Antonio Soler (1729-1783) terminaba su *Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música*, que tantas polémicas levantaría a partir del año de su publicación en Madrid, en 1762, George Frideric Handel (1685-1759) publicaba en Londres su primera colección de *Suites para Clavecín* y Carlos Felipe Emanuel Bach, primogénito de Juan Sebastián, terminaba el admirable *Ensayo Sobre el Verdadero Arte de la Ejecución de los Instrumentos con Teclado*, en el cual ya nos señala que para “un acompañamiento elegante y de buen gusto, no hay como el pianoforte y el clavicordio”.

En 1753, año en que muere Silbermann, Johann Hohlfeld presentó ante la corte de Federico II, un piano cuyas cuerdas eran rasgueadas por una especie de arco (bogenflügel) invento éste ya previsto por Leonardo da Vinci dos siglos antes y muy similar al famoso *geingen clavicymbel o geigenwerk*, ideado y construido por Hans Heyden (Heiden o Haiden) a mediados de 1625, en Nuremberg. Dicho instrumento fue elogiado por Felipe Emanuel Bach quien compuso una sonata para ser ejecutada en él y una marcha fúnebre para los

funerales del inventor, así como por Wilhelm Marpug (1718-1795). Refiriéndose al *bongen-flugel* Bach nos dice que fue “una pena que el *klavier-arco de Hohlfeld*, magnífica invención, no se hubiera popularizado ya que habría sido un excelente instrumento acompañante”(31).

Aunque los modelos de Silbermann se popularizaban rápidamente no se tocaba en ellos más que la literatura del clavecín. Ni el gran Bach, ni Handel escribieron para el piano, aunque ambos lo usaron (32) y la evidencia de que Bach no estaba satisfecho con el sonido del clavecín, nos la da el *clavicembalo-laúd* imaginado por él y construído con ta ayuda de Z. Hildebrand, fabricante de Leipzig, en 1740, en el cual cada sonido tenía dos cuerdas de tripa afinadas al unísono y una tercera de metal afinada a la octava aguda cuyo sonido podía apagarse a voluntad del ejecutante.

(31) Felipe Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing keyboard Instruments*, Ed. Nueva York, 1949.

(32) Cristofori construyó varios instrumentos para Handel, según Romain Rolland, en *Vida y Obra de Handel*. Handel fue muy amigo del fabricante Tschudi, residente en Londres: Closson, obra cit.

El noveno hijo de Bach (33), Johann Christoph Friederich (1732-1795) escribió en 1757, *una sonata para clavecín o piano-forte*, título que cambió después en *sonata para pianoforte o clavecín* y que fue adoptado posteriormente por Beethoven hasta 1802; Johann Christian Bach (1735-1782), undécimo hijo de Bach, transcribió sus sinfonías para ser tocadas en el piano.

En 1731, *Lodovico Giustini, de Pistoia*, tuvo la iniciativa de escribir y editar una *Sonata da cembalo di piano e forte, detto volgarmente de martelletti* y al siguiente año 12

-
- (33) Johann Sebastián Bach (1685-1750), el más célebre de los miembros de la familia Bach, fue hijo de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y Elisabeth Bammerhirt, oriunda de la ciudad de Erfurt, Alemania. Bach casóse dos veces. Su primera esposa fue su prima María Bárbara (1684-1720) hija de Johann Michael Bach (1648-1694) renombrado fabricante de clavicordios. En 1721, Bach casóse en segundas nupcias con Anna Magdalena Wilcken (1701-1760), hija de un músico trompetista de la corte de Weissenfelds. Sus hijos fueron 20 en total, 7 del primer matrimonio y 13 del segundo. Entre ellos, tenemos a: Catharina Dorothea (1708-1774), Wilhelm Friedemann (1710-1784), Carl Philipp Emanuel (1714-1788), Johann Gottfried Bernhard (1715-1739), Leopoldo Augusto (1719-1719), todos del primer matrimonio. Gottfried Heinrich (1724-1763), Elizabeth Juliane Frederica (1726-1781), Johann Christian Friederich (1732-1795), Johann Christian (1735-1809), del segundo matrimonio. Sus hermanos fueron: Johann Christoph (1671-1721), Johann Jakob (1688-1722) y Johann Nikolaus (1683-?)

sonati per piano e forte las cuales dedicó al príncipe Don Antonio de Portugal (hermano de Bárbara de Braganza, gran apasionado del clavecín y alumno de Scarlatti) publicadas originalmente en Florencia (34). Esta admirable iniciativa de Giustini sólo fue secundada 41 años después por Muzio Clementi (1752-1832) al publicar en Londres, sus *sonatas para el clavecín o el pianoforte*, que desde un principio pusieron en relieve las características del piano, razón por la que se le considera “*el padre de la literatura del piano*”. Le cupo, pues, a Italia la noble gloria de ser la cuna del piano, con Bartolomeo Cristofori su inventor y Muzio Clementi el primer gran pianista y compositor del piano (35).

Ya en la segunda mitad del siglo XVIII el piano y el clavecín se asemejaban de tal manera en su forma exterior que a veces se confundían, pero el prestigio del segundo continuaba dominando aún la mente de los compositores y el gusto de los melómanos. El piano tenía cuerdas de cuero en las graves y cuerdas de

(34) Reeditadas por Mme. Rosamond Harding, en Cambridge, 1933.

(35) Ludovico Giustini (Justini) de Pistoia parece identificarse con Joao Soares de Fonseca, nacido en Río de Janeiro en 1681, quien tomó el hábito benedictino en 1713, fue consagrado Obispo de Areópolis en 1733. Luis Heitor de Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, Río de Janeiro, 1956.

acero en los agudos pero su timbre continuaba paralelo al del clavecín.

En 1728 el suizo **Burckardt** —o **Shudi**— (1702-1773) fundó la primera casa de pianos londinense (36), firma que pasó en 1773 a manos de su yerno **John Broadwood** (1732-1812) casado desde 1769 con Bárbara Tshudi. La firma internacional en manos de su sobrino **Johann Heinrich Silbermann** (1727-1799) quien aportó una serie de innovaciones no sólo para el piano sino también para el órgano.

En 1758 **Christian Ernst Frederick** (1709-1780) de Gera —antes Sajonia y actualmente Turingia— antiguo obrero de Silbermann, creó el primer piano de forma oblonga o piano rectangular (37) (*al. tafel-klavier; fr. piano carré*;

(36) El primer piano que llegó a Inglaterra, según Burney, fue construido por el Reverendo Wood, monje inglés, en Roma, probablemente en 1711, para Samuel Crisp, quien lo vendió a Fulke Greville en 100 guineas. Dicho instrumento poseía, según Burney, un buen sonido, pero un mecanismo bastante mediocre. Un tal Plenius copió el modelo y mejoró admirablemente el mecanismo.

(37) Según Mme. Harding (*The Pianoforte*, Cambridge, 1933), Socher en Alemania, construyó el primer piano cuadrado o rectangular en 1742; instrumento conservado en el Museo Histórico "Neupert" de la ciudad de Nuremberg.

ing. *square-piano*; it. *piano o tavolo o tavolino*) inspirándose en la forma del clavicordio y en las espinetas rectangulares. Las cuerdas del piano rectangular eran paralelas al teclado igual que en los clavicordios, al punto que fue muy fácil cambiar las tangentes de los viejos clavicordios por simples martillos, y obtener de esta manera un piano rectangular con poco gasto. El nuevo tipo de piano conquistó fácil popularidad al punto de transformarse en un serio rival del aún célebre clavecín. Ya en 1745, Frederici había construido un piano vertical —conocido con el nombre de *piano piramidat*— actualmente en el Museo del Conservatorio Real de Bruselas, con cuerdas en posición diagonal, innovación que con poca variante, sería la gran sensación del siglo XIX y que se conoció con el nombre de *cuerdas cruzadas*. Es interesante observar que la región de Sajonia ha sido cuna de grandes maestros, tales como Bach, Handel, Schumann, Wagner y otros, así como cuna también de los primeros fabricantes alemanes de pianos: Schroter, Silbermann, Stein, Friederici, etc.

Johannes Zumpe (¿-?) otro obrero y discípulo de Silbermann, huyéndole a la guerra de los siete años, llevó en 1760 a la fábrica de Tschudi en Londres los adelantos de su maestro alemán, los cuales fueron inmediatamente imitados y mejorados. Zumpe construyó en Londres el primer piano rectangular inglés (oblongo) tomando como modelo un instru-

mento traído de Hamburgo años antes por el Reverendo William Mason (38). La forma rectangular, perfeccionada posteriormente por Broadwood se considerará como típicamente inglesa en virtud de la enorme popularidad que adquirió in Inglaterra. Zumpe fue el primero que se dedicó a la construcción de pianos a bajo precio, razón por lo que se le llamó "*el padre del piano comercial*".

A mediados del siglo XIX el piano de forma rectangular, después de perfeccionarse con el bastidor de hierro, aplicado por Petzold en 1829, y el mecanismo de doble escape incorporado por Pierre Erard en 1843, pasa de moda y sale de circulación para ser definitivamente suplantado por el piano vertical.

A partir de la emigración por parte de los fabricantes alemanes motivada por las diferentes guerras del siglo XVIII, Alemania perdió la supremacía en la fabricación de pianos y durante muchos años le tocará a Inglaterra ocupar el primer lugar en la industria y en la calidad. (39).

(38) En el Victoria and Albert Museum, existe un modelo rectangular de Zumpe, de 1767 y otro de 1770 en el Galpin Collection de Londres.

(39) El prestigio del piano inglés fue tan grande, que aun en 1827, cuando un instrumento francés se hizo acreedor de la gran medalla de oro en una exposición internacional de industria, fue suficiente elogio el decir. . . "*igual a los mejores pianos ingleses*".

Las primeras presentaciones públicas con piano, aparecen entre los años 1767 y 1768. En efecto en 1767, la concurrencia al Covent Garden de Londres fue presa de gran agitación, durante la reaparición de *The Beggar's Opera* al ver que en el programa se anunciaba, para después del primer acto, a “Miss Brickler que cantará una melodía de la ópera *Judith*, acompañada por Mr. Dibbin en un nuevo instrumento llamado piano-forte” (40). Al siguiente año, (1768), el 19 de marzo, Henry Walsh presenta el primer solo de piano en la ciudad de Dublín y dos semanas después, el 2 de junio, en Londres, Johann Christian Bach, da el primer *recital* público del cual se tiene referencias en la historia del piano. Ese mismo año, Mlle. Lechantre utilizó el piano, por primera vez, en los *Concert Spirituels*, de París.

Para esa época existía ya otra fábrica inglesa de pianos de sólida reputación continental: la de Johannes Pohlmann, quien construyó un instrumento por encargo del célebre compositor Willibald Christoph Gluck (1714-1787). En 1770, Charles Burney le dedica a Drury o Dury Lane considerada en ese entonces la “*pianista oficial*” de Londres varios de sus dramas líricos (41).

(40) Eric Blum, *Music in England*, Londres, 1942.

(41) En Londres hay un teatro con el nombre de Drury Lane, desde el siglo XVIII. The Drury Lane Theatre.

John Broadwood, irlandés de nacimiento, el mayor y más reputado fabricante inglés, perfeccionó en 1774 el piano rectangular tomando como punto de partida los modelos de Zumpe. Junto con su suegro, T'shudi, mejoró la resistencia de la caja sonora, aumentó el calibre de las cuerdas y utilizó cuerdas en número de pares, más gruesas, afinadas al unísono, para cada sonido, en vez de tres delgadas, como todavía se acostumbraba. Broadwood murió en 1812, y dejó la fábrica a sus hijos James y Thomas, fábrica que desde 1795, se conocía con el nombre de John Broadwood & Sons.

En Lisboa, Manuel Antunes había fabricado en 1760, un *clavicembalo a martellati col piano e forte* lo que (considerando el hecho mencionado anteriormente de las sonatas de Ludovico Giustini, dedicadas al infante Don Antonio de Braganza) parece indicar que el nuevo instrumento se conoció relativamente temprano en Portugal, así como en España. Es pues muy probable que el célebre cravista portugués Don Antonio Carlos de Seixas (1704-1742), protegido del infante, hubiera conocido y tocado el piano (42).

Por otro lado y a pesar de la extraordinaria popularidad de la vihuela primero y de la

(42) M. S. Kastner, Prefacio a *Cravistas Portugueses*, Alemania, 1952.

zarzuela después, en España se conoció y se utilizó el piano con relativa prontitud. En efecto, a mediados del siglo XVIII se conocen diversos constructores entre los que descuellan Juan Mármol, original de Sevilla (1737), Antonio Enriquez de Zaragoza y Francisco Flores del reino de Murcia. Sobre este último, la Gaceta de Madrid, en su entrega del 27 de octubre de 1784 señala los “*muchos elogios prodigados a Don Francisco Flores por sus pianos hechos en Madrid al estilo de los de Inglaterra*”. Los instrumentos de Mármol se conocen inclusive a todo lo largo del Nuevo Mundo. En el *Papel Periódico* de La Habana (febrero de 1795) se anuncia la venta de “un clave piano y pluma, de voces exquisitas y madera particular hecho en Sevilla, por el artífice Mármol (43). En la misma fuente, en el año 1791 (febrero) se anuncia “un clave o forte piano inglés, muy hermoso, de tres voces unísonas, en 400 pesos” y en septiembre de 1792 se ofrece “un fuerte-piano de exquisitas voces, fabricado en Londres”. Juan Mármol, “pensionado por Su Majestad como fabricante constructor de toda clase de claves-pianos, claves verticales, piano-fortes, claves de pianos, monocordios, etc” se establece en México en donde se construían clavicembalos y monocordios desde el siglo XVI (44). Es

(43) Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*, México 1972 (p. 104 y 105).

(44) Saldívar, *Historia de la Música en México*, México, 1934.

interesante conocer que en el Museo Histórico de Santiago de Chile se conserva un piano de la casa Märmol.

A pesar de las fábricas dedicadas a la construcción y perfeccionamiento del piano, la gran mayoría de los instrumentos de la segunda mitad del siglo XVIII eran construídos sólo por encargo.

Johannes Adolf Ibach, aficionado a la música y limpiabotas cuando joven, empezaba a reputarse como excelente artesano "*que trabajaba solo y sin la ayuda de nadie*". Su excelente trabajo le llevó a fundar en 1794, una fábrica en la ciudad de Barmen que en pocos años rivalizó con las mejores del continente.

Cuando Mozart visitó Londres, en 1765, ejecutó ante los soberanos ingleses, en el Palacio de Buckingham, en un clave de Broadwood. También en esa ocasión, tocó un piano con dos teclados, de Tshudi. Sin embargo Prod'homme (45) nos habla de un acontecimiento musical llevado a cabo en la sala Scharf en Liefrauenberg, Frankfurt, el 30 de agosto de 1763, (o sea dos años antes del viaje de Mozart a Inglaterra), en el cual Wolfgang Amadeus, entonces con siete años de edad, "*tocó varios conciertos en un piano*". Y en

(45) Jacques Gabriel Prod'homme, *Mozart Raconté par ceux qui l'ont vu*, París, 1928.

1777, cuando el genial compositor en compañía de su madre, después de visitar la fábrica de Stein, se presentó ante el público de Augsburgo, ciudad natal de la familia Mozart, le hizo honor a uno de los hermosos instrumentos de Stein.

Johann-Andreas Stein (1728-1792) discípulo de Silbermann, oriundo de Heideshem (Badem) y en 1757 organista del *Barfusserkirche* en Augsburgo, empezaba a ganar fama por el sonido brillante de sus instrumentos. Stein, (como casi todos los primeros fabricantes alemanes de piano, fue también fabricante de órganos) fundó su primer taller de pianos en 1730, e inició un período de franca prosperidad en la historia del instrumento.

Aconsejado por su padre, quien esta vez no viajaba con él, Mozart visita los talleres de Stein, en Augsburgo, bajo el pseudónimo de *Trazom* —transparente anagrama de su nombre— pero fue inmediatamente reconocido por el fabricante Stein quien se maravilló del *tempo rubato* de Mozart en el que “*la libertad de la mano derecha en nada alteraba la precisión rítmica de la izquierda*” (46). A propósito de esta histórica visita, es interesante conocer lo que Mozart escribió a su padre con referencia a los instrumentos de Stein: “*antes de*

(46) J.A. Victor van Wilder, *Mozart, l'homme et l'artiste*, Paris.

*conocer los instrumentos de Stein, eran los pianos de Spatch (47) los que más me gustaban, pero actualmente prefiero los de Stein. . . si bien es cierto que Stein no los cede por menos de 300 florines, el esfuerzo y la consagración que él les dedica no tienen precio. . . los instrumentos de Stein se distinguen por un escape. Ni un fabricante, entre cien, se preocupa de esto. Pero sin escape el piano repiquea y continúa vibrando. Cuando se oprimen las teclas, los martillos de los pianos de Stein, caen nuevamente en el preciso instante en que rebotan contra las cuerdas, se mantenga baja la tecla o se la suelte. . . al mismo tiempo sus pianos son más sólidos". Mozart profundamente admirado ante el célebre escape, se refería al mecanismo inventado por Stein que se denominó *acción alemana o vienesa* (48) que permitía a la tecla un escape más rápido que el conocido hasta el momento. Esta acción, de Stein —cuya fábrica fue trasladada a Viena por su yerno en 1794 (de ahí la *acción vienesa*)— fue inmediatamente adoptada y*

(47) Franz-Jacob Spath (1725-1796) de Ratisbonne. También Jean-Adam Spath. (?)

(48) La llamada Acción Inglesa, fue el perfeccionamiento de la mecánica de Silbermann por Robert Stodart y Broadwood, basado en una idea original de Americus Backer, en 1777. Según ciertos historiadores autorizados, entre ellos Cesare Pousicchi (*Il Pianoforte, Sua origine e Sviluppo* , Florencia), la acción inglesa fue inventada por el poeta inglés, Mason, en 1725.

perfeccionada por los fabricantes franceses, entre los cuales Erard poseía la supremacía.

El pianista y compositor Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), brillante alumno de Mozart, decía “*que el piano de cola vienes podía ser tocado fácilmente por manos delicadas, permitiendo al pianista producir toda clase de matices. . .*” (49).

Gracias al prestigio de Johann Christian Bach (1735-1837) más conocido como el *Bach inglés o Bach de Milán*, el nuevo instrumento se popularizó en los proscenios de Europa. Johann Christian, como ya se dijo, fue el primero en dar públicamente un concierto de piano, lo que tuvo lugar en Londres en 2 de junio de 1768, esto es si pasamos por alto la presentación de Mozart señalada por Prod'homme. (50). Juan Christian era en aquel entonces músico de la corte y maestro de piano de la Reina inglesa, posición que Handel había dejado vacante al morir.

A mediados de 1774 una fragata llamada *Pedro* naufragó en las costas norteamericanas y entre las pocas cosas rescatadas que se vendieron en la ciudad de Nueva York figuraba

(49) Sachs, obra cit.

(50) En un piano de Zumpe, según parece.

un piano. (51). Ya John Bradford, de Charleston, (Carolina del Sur), vendía instrumentos de la fábrica de Tshudi y Broadwood de Londres, considerada en ese entonces como la mejor de toda Europa. A fines del mismo año, John Brent (originalmente Johann Behrent) inicia un comercio de pianos en la ciudad de Filadelfia, y al año siguiente construye “*un extraordinario instrumento llamado pianoforte, hecho de caoba, parecido al clave, con martillos y diversos cambios. . .*” que viene a ser el primer piano rectangular de fabricación norteamericana.

Cinco años pasarían antes de que los reaccionarios salones bostonianos aceptasen un piano dentro de sus puertas, ya que según

(51) El piano en Latinoamérica no tuvo hasta mediados del siglo XIX mayor significación que la de un instrumento de salón, destinado a las tertulias nocturnas. Dicho concepto cambió con la aparición de los grandes virtuosos europeos del siglo XIX: Hertz, Thalberg, Gottschalk, Arthur Napoleao y otros. En 1816 estuvo en Brasil, (durante el reinado de don Pedro I) el ilustre pianista y compositor discípulo de Haydn Sigismund Neukomm (1778-1858) como músico de la Corte, en donde residió hasta 1821, año en que volvió a Europa, reasumiendo su función de músico en casa del Príncipe de Talleyrand, en París, puesto en el que había sucedido a Dussek en 1809. Una figura imponente de la pianística Latinoamericana es Teresa Carreño (1853-1917), colosal ejecutante, conocida también como cantante de ópera, nacida en Caracas, Venezuela.

los entendidos, “*en nada desarrollaba las virtudes domésticas, sino mas bien las distraía*”. También en Filadelfia, aparecen John Belmont (1775), Charles Jarvis (1785) y James Juhan (1786).

Pero a pesar de esta proliferación de fabricantes, Oscar G. Sonneck, en su *Early Concert Life in América* sólo hace mención del piano al referirse al concierto ofrecido por el compositor Alexander Reinagle de Filadelfia, en 1786, en el que ejecuta una *sonata para piano forte* de su autoría y otra composición “*compuesta por Haydn y Reinagle*”(?).

En 1776 Pascal Taskin (1723-1793), el célebre constructor belga mencionado más arriba, construye el primer piano de fabricación flamenca. Taskin llegó a construir muy pocos pianos debido quizás a la escasez de materia prima que había entonces en Bélgica. Aun así su fama crece cuando en uno de ellos (52) introduce el uso de una sola cuerda de doble longitud, en vez de dos cuerdas para cada sonido, cuerda esta que después de doblarse sobre sí misma se tendía en ambos extremos. Este principio fue ampliamente aceptado y utilizado después por diversas firmas, entre

(52) Este sistema de cordaje fue anotado por *L'Encyclopédie* en su artículo sobre el Clavecín, pero sólo será lanzado años más tarde por Erard.

ellas por Pleyel en 1826, en su famoso *unicorde*. Taskin murió víctima de la revolución francesa antes de que su invento lograra popularizarse.

En los últimos 30 años del siglo XVIII aparecen variadas formas de pianos, unas muy curiosas y otras bastante mediocres, entre los que sobresale el imponente piano jirafa (*giraffenklavier*) construido en Viena (1797) por un desconocido fabricante.

El rápido progreso del instrumento no fue, sin embargo, igualmente apreciado por todos. Se consideró que el piano era un instrumento "*excesivamente complicado en su mecanismo y que poseía unos sonidos graves irremparablemente pesados y toscos. . . que era excesivamente caro y que no podía usarse fuera de los límites de la ciudad, por no contarse con alguien capaz de repararlo*" (53) El organista francés, Claude Balbastre (1727-1799), a la sazón maestro de clavecín de María Antonieta, después de escuchar a Taskin en el primer concierto de piano que tuvo lugar en el Palacio de las Tullerías ante la reina de Francia y toda la corte, dijo que "*el nuevo instrumento burgués, en vano lucharía por destruir al majestuoso clavecín*". Voltaire lo llamó *instrumento de calderero* al compararlo con el

(53) Carl Perrish, *Criticisms of the Piano when it was new*, Nueva York, 1944.

clave. En 1875 l'Encyclopédie, ni siquiera lo menciona en su artículo *l'art de faiseur d'instruments* y mas adelante señala que el "*forte piano o clavecín a martillos, es un pequeño clavecín de forma oblonga, donde cada tecla levanta una especie de martillo de cartón revestido de cuero que bate contra dos cuerdas afinadas al unísono o contra una sola*" (54).

Pero pese a las críticas violentas, el piano contaba ya con sus partidarios vehementes. Nicolás Joseph Hullmandel, (discípulo de Felipe Emanuel Bach) ampliamente conocido como compositor, pianista y maestro entre las clases aristocráticas de París, escribió un artículo para la *Encyclopédie Methodique* de Diderot y D'Alambert, en el cual declaraba que "*no había por qué continuar engañándose con los recursos del clave cuando ya existía un instrumento que llenaba mucho mejor los fines musicales, que poseía igualdad y pureza de sonido a cualquier grado de intensidad, capaz de llegar al corazón sin necesidad de herir los oídos*". Magníficos comentarios aparecen en la obra *Método y Colección de Conocimientos Elementales para el Forte piano o Clavecín con martillos* de Pasquale Ricci y Christian Bach, publicada en París, en 1786. En esta histórica obra, Ricci explica detalladamente las ventajas dinámicas del piano sobre sus instrumentos rivales, añadiendo que para

(54) Closson, obra cit.

ejecutarlo debidamente se necesitaba poseer oído sensitivo, dedos ágiles y buen gusto. Y muy a pesar de las obras del francés Claude Balbastre (1729-1799) y de las sonatas del silesiano Johann Schobert (1720-1767), el clavicén empieza a perder terreno rápidamente en su lucha contra el piano.

En 1781 (55), Mozart y Clementi se enfrentan amistosamente en la corte imperial vienesa y mantienen, a instancias del emperador José II, una contienda musical, probablemente en pianos Stein (56).

(55) Según el Dr. Alfred Einstein, a fines de 1781 o principios de 1782. El Diccionario Grove, da la fecha 24 de diciembre de 1781, fecha en que coinciden la mayoría de los biógrafos.

(56) En el mes de diciembre, pasando Clementi por Viena tuvo el Emperador José II la original idea de proponerle a los dos virtuosos, Clementi y Mozart, una especie de contienda artística. Le tocó a Clementi iniciar la ejecución, lo que hizo con su Sonata No.2 (vol.VI) en si bemol (cuyo tema principal fue usado posteriormente por Mozart en la overtura para la Flauta Mágica) terminando con un movimiento en forma de Toccata, en el que hizo gala de una magnífica mecánica, asombrando a todos los presentes con sus brillantes pasajes en notas dobles, recurso poco conocido en la época. Mozart a su vez, después de preluviar un rato, respondió con unas variaciones. Inmediatamente después ambos artistas leyeron a primera vista unas sonatas de Giovanni Paisiello (1741-1816) alterándose los movimientos; por último improvisaron con temas tomados de las propias sona-

Dichas contiendas o duelos artísticos lejos de ser raros, se repiten constantemente en la historia musical. Entre los más famosos encuentros tenemos el de J.S. Bach con el francés Louis Marchand, (Dresde, 1717) que no llegó a realizarse por la fuga inesperada de Marchand; Handel *vs.* Domenico Scarlatti, (Roma, 1708) cuando ambos maestros frisaban los 23 años de edad. Handel hacía por Italia un viaje de recreo y se encontró con Scarlatti en tierra napolitana. (57); Mozart *vs.* Clementi, (Viena 1781); Beethoven *vs.* Wolffel, (Viena, 1787); Beethoven *vs.* Gelinek, (Viena,

tas de Paisiello. Según algunos autores, tanto Mozart como Clementi demostraron gran dominio y habilidad en las pruebas. El mismo José II se encontró ante la imposibilidad de decidir quién sería el vencedor, por considerar a ambos de igual envergadura, decisión que defraudó considerablemente a Mozart. Otros biógrafos afirman que Mozart fue el vencedor y que como recompensa recibió de manos del Emperador 50 ducados de oro. Clementi, contrario a lo que sucedió con Mozart siempre guardó el recuerdo del acontecimiento con cariño y admiración, y al publicar su Sonata en si bemol, se la dedicó a Mozart.

- (57) En 1709 cuando Handel pasó por Roma, fue invitado por el Cardenal Ottoboni a medir amistosamente sus fuerzas con Domenico Scarlatti, tanto en el órgano como en el clavecín. Scarlatti parece haber sobrepujado al gran maestro alemán en el clave, pero desde un principio admitió la superioridad de Handel en el órgano, y su admiración por éste fue tan grande que años después, en Madrid, cuando le recordaban el incidente, se hacía la señal de la Cruz.

1791); Haydn *vs.* Pleyel (Londres, 1791) a instancias del violinista y empresario Salomón; Liszt *vs.* Thalberg, (París, 1837) etc. (58).

En París la industria del piano se inicia alrededor de 1760. Se destacan Johannes Kilians Mercken y Virbés (1766), organista de St. Germain L'Auxernois, como verdaderos pioneros del instrumento francés. Inmediatamente aparecen Sebastián Erard (1777), Hildebrandt-Hoffmann (1783) y François Duvernier (1784), todos de origen alemán. Entre tanto, los franceses se servían de las marcas inglesas y alemanas y no fue sino hasta fines del siglo cuando surgieron los primeros virtuosos del piano, residentes en París: Johann Schobert, (1720-1767), clavecinista del Príncipe Conti en el Temple, primer maestro de Mozart, muerto en París en 1767, zapador de la música de cámara con piano y Johann Edelmann

(58) Hoy día existen famosos concursos internacionales de ejecución musical, entre ellos: Concurso Reina Isabel de Bélgica; Chopin, en Varsovia; Concurso de Munich, Alemania; Smétana, en Checoeslovakia, Vianna de Motta, en Lisboa; el de Ginebra, Suiza; Río de Janeiro, Brasil; Tchaikovski en Moscú; el de Barcelona, España; Concurso Van Cliburn en Texas (USA); Leeds, en Inglaterra; Teresa Carreño en Venezuela y otros. Los candidatos ejecutan obras impuestas y pasan dos, tres o cuatro pruebas eliminatorias de acuerdo con las exigencias del lugar.

(1749-1794) (59) compositor austriaco de cierta reputación.

Sebastián Erhardt, apellido afrancesado en Erard, hijo de un carpintero de Estrasburgo, emigró en 1768 a París para trabajar en una fábrica de claves, de la que pronto fue destituido por ser "*excesivamente curioso y desear saberlo todo*". En su segundo empleo su ingenio asombró al medio musical parisino construyendo un *clavecín mecánico*, descrito minuciosamente por el Abate Roussier (1716-1790) en su obra *Memoire sur le clavecin chromatique*, publicada en París en 1782. Erard tenía 27 años cuando la Duquesa de Villeroy le ofreció uno de sus castillos (La Muette) para que instalara un taller de experimentación. De dicho taller ha de surgir, en 1776, el primer piano-forte francés, inspirado en los modelos rectangulares ingleses de Zumpe, tan de moda en París en aquel entonces. Junto con su hermano Jean Babiliste, abrió una nueva y mas amplia fábrica en la calle Bourbon de París que llegó a ser la más importante de Francia. A su muerte, le sucedió su sobrino Pierre Erard (1796-1855). La firma Erard continúa hasta hoy como la mas prestigiosa de Francia en la fabricación de pianos y arpas.

(59) Ambos murieron trágicamente en París. El primero accidentalmente, envenenado con hongos, y el segundo en la guillotina.