

La idea de mecanismo y estilo en la pedagogía de Granados

RESUMEN: Dentro de la labor pedagógica que el compositor leridano Enrique Granados desarrolló a lo largo de su vida en diferentes centros de Barcelona, y más concretamente en la academia pianística que dirigió desde el año 1901 hasta su muerte en 1916, aparecen de manera recurrente los conceptos de mecanismo y estilo. El presente artículo pretende delimitar el alcance de estas ideas dentro de la pedagogía de Granados, su origen, su aplicación práctica, y la fortuna posterior que corrieron sus planteamientos dentro de la pedagogía pianística de sus alumnos.

PALABRAS CLAVE: Pedagogía del piano, técnica pianística, historia de la música, Frank Marshall.

The idea of mechanism and style in Granados pedagogy

ABSTRACT: Within the pedagogical work that Enrique Granados developed throughout his life in different academies in Barcelona, and more precisely in the pianistic Academy he managed from 1901 until his death in 1916, frequently appear ideas about mechanism and style. The current article explores the range of these ideas inside the teaching labour of Granados, its beginning, its practical application, and the further destiny of these foundations in the piano pedagogy of his students.

KEYWORDS: Piano pedagogy, piano technique, music history, Frank Marshall.

Alejandra Pacheco Costa¹

1. Introducción

A mediados del siglo XX, el pianista Guillermo de Boladeres escribió las siguientes palabras sobre las clases de piano que había recibido del compositor leridano Enrique Granados en la Barcelona de comienzos de siglo:

En la época en que yo asistía a la Academia Granados, se daban dos lecciones semanales, una destinada al mecanismo y otra al estilo. Lo referente a la gimnasia pianística, al pedal, a las obras destinadas en primer lugar a aumentar la agilidad de las manos, se trataba, naturalmente, en las lecciones de mecanismo. La explicación referente a la expresión musical correspondía a las lecciones de estilo².

1. Alejandra Pacheco Costa es profesora ayudante doctora en el departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica, en la Universidad de Sevilla. Autora de diferentes estudios sobre pedagogía pianística y sobre música teatral, es doctora desde el año 2006 con una tesis titulada "Los conceptos pianísticos y pedagógicos de Frank Marshall". Posee el Máster de Música Española otorgado por la Academia Marshall e impartido por la concertista Alicia de Larrocha, de quien fue alumna durante años.

El artículo fue recibido el día 02.02.09 y aceptado el 01.07.09.

2. BOLADERES (s.f.): 78.

Las palabras de Guillermo de Boladeres que acabamos de citar nos hablan de uno de los aspectos más personales de la pedagogía pianística del compositor leonés Enrique Granados: la división de las lecciones que impartía en clases de mecanismo y de estilo. El análisis de estos dos conceptos dentro de este contexto docente será el objetivo de las páginas que siguen.

2. La labor pedagógica de Enrique Granados

La docencia pianística de Enrique Granados se desarrolló en Barcelona, ya desde sus años de estudio, de forma paralela a la creación de sus grandes obras para piano y a su carrera como intérprete³. Prácticamente desde antes de su marcha a París hasta su muerte en 1916, Granados no dejó de dar clases de piano, buscando de este modo una forma de obtener ingresos de manera estable más allá de sus conciertos y composiciones⁴.

Granados inició su carrera como profesor de piano dando clases particulares y, posteriormente, se incorporó a la Academia de música creada por el violinista belga Mathieu Crickboom en 1896. En este centro, llamado "Academia de la Sociedad Filarmónica", Granados coin-

idió con Pau Casals, Enrique Ainaud y Domingo Mas Serracant, entre otros⁵. La vida de la Academia fue bastante breve, y a comienzos del siglo XX ya había desaparecido, regresando Crickboom a Bélgica en 1904. Granados había permanecido en ella dos años, y tras esta experiencia fundó en 1901 la "Academia Granados", centro que dirigió hasta su muerte. A partir de 1916, la Academia fue dirigida por su alumno Frank Marshall, rebautizándose con el nombre de "Academia Marshall", que conserva hasta la actualidad.



Frank Marshall con Manuel de Falla y Conchita Badia

Archivo Academia Marshall

3. Para referencias biográficas de Granados, véanse RIVA (2001), FERNÁNDEZ-CID (1956) y BOLADERES (s.f.), entre otros.

4. "Granados se interesó desde el principio de su carrera por la enseñanza musical, tanto por el hecho de haberle servido de sustento económico en sus primeros años de carrera, cuando, a causa de la muerte de su padre, hubo de buscar la forma de mantener la casa, como por [...] la creación de entidades de fomento de la enseñanza" (RIVA, 2001: 35).

5. "La formación de la Academia de Música tuvo por base los maestros belgas componentes del cuarteto Crickboom (el propio Crickboom, Angenot como segundo violín, Miry a la viola y Gillet al chelo). Tiempo después, el maestro reformó el cuadro de profesores, figurando entre ellos Pablo Casals, Enrique Granados y Enrique Morera" (PERELLÓ, 1948). Para un relato más detallado de la creación y desarrollo de esta Academia, véase AVINOVA, 1985.

Granados organizó los estudios de piano impartidos en su Academia de un modo similar a la Escuela Municipal de Música de Barcelona en aquellos años, dividiéndolos en tres grados (elemental, medio y superior), además de dos años de prácticas de enseñanza que debían completar los alumnos para obtener el diploma del centro. Se impartían lecciones de piano de una hora de duración desde junio hasta septiembre, complementadas por clases de teoría de la música y de solfeo. En los ciclos de piano, el alumno recibía dos lecciones semanales, una de mecanismo y otra de estilo. Sobre esta diferenciación articuló Granados sus enseñanzas, como veremos a continuación.

3. La idea de mecanismo y estilo en la pedagogía pianística de la segunda mitad del siglo XIX

Podemos preguntarnos de dónde surge esta distinción entre mecanismo y estilo. No fue, en ningún caso, una invención de Granados, aunque sí es particular del leridano la constancia en su aplicación dentro de la práctica docente. La diferenciación en la práctica musical entre un aspecto técnico y otro artístico estaba presente en el pensamiento de intérpretes de la época como Josef Hofmann, según el cual “Technic represents the material side of art, as money represents the material side of life. By all means achieve a fine technique, but do not

dream that you will be artistically happy with this alone”⁶.

Si nos ceñimos específicamente a los términos de “mecanismo” y “estilo”, y a su presencia en el piano español previo a Granados, encontramos ambos conceptos en varios tratados de pianistas españoles del siglo XIX. Uno de ellos fue Pedro Tintorer. Formado en Barcelona, París y Lyon, desde 1850 fue profesor en el Conservatorio del Liceo en Barcelona⁷ y autor, entre otras obras pedagógicas, de *Veinticinco estudios de mecanismo y estilo*⁸. Se trata de una colección de estudios al estilo de Cramer, con un interés especial por el carácter, el modo de ataque *legato* y la expresión musical a través del fraseo.

Tintorer fue maestro en Barcelona de Juan Bautista Pujol, quien a su vez habría de ser profesor de Granados. Pese a que no encontramos en Pujol una mención específica a la dualidad mecanismo/estilo, sí hallamos una posible definición de la idea de mecanismo en su obra *Nuevo mecanismo del piano*⁹, colección de ejercicios pensados para dotar de agilidad e igualdad a los dedos. El “mecanismo” de Pujol se articula en torno a los siguientes aspectos técnicos:

- posición fija con los dedos libres,
- escalas diatónicas a la octava, tercera y sexta,
- acordes y arpeggios,
- articulación de la muñeca en ejercicios de octavas y acordes,
- escalas de terceras ligadas, y

6. GERIG, 1990: 1.

7. GÓMEZ, 1984: 78-79; CASARES, 1995: 64.

8. Barcelona, s.f.

9. PUJOL, 1895.

– ejercicios de posición fija con notas tenidas y ejercicios para trinos¹⁰.

El objetivo de la práctica de estos ejercicios de mecanismo (en especial en el caso de los ejercicios de posición fija con notas tenidas) era la obtención de la igualdad y la independencia de los dedos que permitieran una buena articulación de los mismos¹¹. La independencia y la articulación de los dedos es también uno de los fines que plantea Pujol al esbozar un apéndice final sobre la digitación, donde elabora unos consejos para su adecuada fijación: “La digitación más natural, y la mejor, por lo mismo, es aquella en que los dedos se hallan más próximos a su tecla respectiva, y más libres para articular”¹².

El mecanismo pianístico, tal y como aparece expuesto en los ejercicios de Pujol, no dista demasiado de obras como los *1.000 ejercicios* de Herz, referencia de buena parte de los tratados pianísticos del siglo XIX, y que en España había encontrado eco en el método de piano de Pedro Albéniz. Podemos destacar del *Nuevo mecanismo del piano* de Pujol la obsesión por la independencia y la articulación de los dedos, ya señalada, y una total ausencia del trabajo de los distintos modos de ataque y de la aplicación del peso, entre



Archivo Academia Marshall

Enrique Granados

otros aspectos. Estos elementos técnicos tampoco se encontraban en colecciones como la de Herz, pero su ausencia en el *Nuevo mecanismo del piano* resulta mucho más llamativa por el hecho de que el método de Pujol se publica en 1895, cuando la técnica del piano requería un desarrollo más completo que el planteado por el maestro barcelonés.

10. “Como abrigo la esperanza de que toda persona que domine perfectamente la posición fija, con todos los dedos libres, las escalas de notas sencillas, los arpeggios, la articulación de muñeca y de antebrazo (octavas y acordes), las escalas de terceras, y la posición fija con notas tenidas, posee por completo el mecanismo del piano, sólo he incluido en mi obra estos ejercicios” (PUJOL, 1895: 1).

11. PUJOL, 1895: 84. Sobre la importancia concedida a la independencia de los dedos, basta recordar las palabras de Alfredo Casella en 1936: “Lograr esta independencia es el primer objetivo de todo el primer período de los estudios pianísticos, y sólo cuando se haya alcanzado ese fin, se podrá seriamente proseguir en la vía maestra de la ejecución. Existen numerosos ejercicios para el estudio de tal independencia”, tras lo cual pasa a comentar el ejercicio de posición fija con notas tenidas al que nos estamos refiriendo (CASELLA, 1993: 102-3).

12. PUJOL, 1895: 90.

Volvemos a encontrar las ideas de mecanismo y estilo en la obra de Charles de Bériot, profesor de piano de Granados en París, *Mecanisme et style. Le vademecum du pianiste*¹³. Granados estudió con Charles de Bériot, profesor del Conservatorio de París, durante su estancia en la capital francesa entre 1887 y 1889. No pudo ingresar en el conservatorio parisino porque una enfermedad le impidió presentarse a las pruebas de acceso, por lo que recibió del maestro francés clases particulares. En palabras del compositor, “estudié libre y estudié bastante bien”¹⁴.

Bériot contempla desde el título de su obra la diferenciación entre mecanismo y estilo que volveremos a hallar en Granados. La obra estaba planteada en dos volúmenes, uno primero de mecanismo y otro de estilo, pese a que en la actualidad sólo se conoce el primero de ellos. La colección de ejercicios que componen *Mecanisme et style de Bériot* resume, según su autor, “les difficultés courantes du piano”¹⁵. La intención es, una vez más, globalizadora, entendiendo por mecanismo las herramientas que agrupan las necesidades generales que plantea la interpretación pianística.

Los aspectos tratados por Bériot son similares a los de Pujol: ejercicios de posición fija, escalas, arpeggios, escalas en terceras, ejercicios de trinos, octavas, junto con unos ejercicios de mayor dificultad destinados a fortalecer el cuarto dedo y darle una independencia “perfecta”, en palabras de Bériot. Son algunos

elementos técnicos más que en el tratado de Pujol y están agrupados, igual que hizo el maestro catalán, en seis apartados. Sin embargo, el enfoque de Bériot difiere del de Pujol, en especial en los ejercicios de posición fija, pues éstos son mucho más numerosos, ambiciosos y diversificados. Lo mismo sucede con el resto de los aspectos tratados. A ellos se añade la serie de ejercicios complementarios calificados de “Grande difficulté”, en los que Bériot aborda el fortalecimiento del cuarto dedo y su independencia, al tiempo que se trabaja el toque polifónico y la diferenciación de los planos sonoros. Son estos ejercicios los que alejan el tratado de Bériot de otros similares de su tiempo, como los que ya hemos mencionado anteriormente, centrados en la independencia y la igualdad de los dedos, y que dejaban de lado los avances de la técnica pianística representada por los compositores de la segunda mitad del siglo XIX.

Los ejercicios de Bériot, en realidad, se acercan frecuentemente a las colecciones de ejercicios técnicos de los pedagogos de la escuela francesa de piano, en especial los *Exercises journaliers* de Isidor Philipp. Si bien Bériot no fue el representante más destacado de esta escuela francesa, al mismo nivel que Marguerite Long o el propio Philipp, comparte en sus colecciones de estudios los rasgos definitorios de esta escuela en la que, según Luca Chiantore, “no se percibe, sin embargo, ningún interés por profundizar en las diversas formas de

13. BÉRIOT, s.f.

14. VILA, 1966: 70.

15. BÉRIOT, s.f.: 1.

atacar la tecla: todo parece nacer de un único tipo de movimiento, y sus insistentes declaraciones acerca de la importancia del estudio mecánico del instrumento reafirman esta sensación”¹⁶.

Asimismo, los elementos técnicos tratados por Bériot son muy similares a los de otra obra clave dentro de la pedagogía pianística francesa, los *Principes rationnels de la technique pianistique* de Alfred Cortot, publicados en 1928. También Cortot dedica el primer capítulo de su obra a la “Igualdad, independencia y movilidad de los dedos”, términos que se encontraban en las palabras preliminares de la obra de Bériot citadas. El tratado de Cortot se divide en una serie de capítulos para trabajar dificultades técnicas muy similares a las abordadas por Bériot: igualdad, independencia y movilidad de los dedos; paso del pulgar (escalas y arpeggios); dobles notas y toque polifónico; extensiones; técnica del pulgar y acordes. Vemos, por tanto, cómo Bériot se inscribe dentro de una tradición pianística muy concreta, la de la escuela francesa, y cómo su obra técnica se encuadra dentro de este contexto.

Podemos deducir que la idea que tiene Bériot del concepto de mecanismo es la del conjunto de la técnica pianística y sus dificultades, y que esa misma noción coincide con la expresada en los diversos escritos que definen el corpus técnico de la escuela pianística francesa. Esta misma idea subyace en *El nuevo mecanismo del piano* de Pujol, quien también pudo haber absorbido los principios de esta escuela durante sus años de estudio y

conciertos en París. La atención por el mecanismo es el centro de las obras de ambos maestros, mientras que el estilo, sobre todo en el caso de Pujol, apenas es objeto de comentario. Su definición vendría dada no sólo por su oposición al concepto de mecanismo, sino también por la existencia de dos facetas en la práctica del piano, la técnica (mecanismo) y la artística e interpretativa (estilo).

Posteriormente a Tintorer, Pujol y Bériot, volvemos a encontrar los términos de mecanismo y estilo en otros escritos sobre técnica pianística. Como ya hemos visto en las palabras de Josef Hoffmann, la diferenciación entre el aspecto más mecánico del piano y el artístico o interpretativo estuvo presente en la pedagogía pianística durante décadas. Sin embargo, el uso de los dos términos de mecanismo y estilo sí indican una filiación muy precisa con la escuela pianística francesa. Así lo encontramos de nuevo en Alphonse Lavignac: “El estudio de todo instrumento tiene dos partes: la técnica, o estudio del mecanismo peculiar de cada uno de ellos, y el estilo”¹⁷. Es preciso, ante esto, analizar de qué modo integraba Granados estos dos aspectos de mecanismo y estilo en sus clases.

4. Mecanismo y estilo en Enrique Granados

Apenas tenemos datos del propio Granados acerca de su tarea docente. Debemos recurrir a los escritos de sus alumnos, de entre los que destacamos por la abundancia de detalles a Guillermo Bo-

16. CHIANTORE, 2001: 599.

17. LAVIGNAC, 1920: 43.

laderes. Como ya hemos visto, según Boladeres, en las clases de mecanismo se trabajaban aspectos como los ejercicios o la gimnasia pianística, el pedal y el repertorio¹⁸ destinado a trabajar la agilidad de los dedos. Por su parte, en las clases de estilo se abordaban las cuestiones referentes a expresión musical y la interpretación de las obras de repertorio. Asimismo, algunas obras podían pasar por las dos clases debido a su dificultad técnica y expresiva, como los preludios y fugas del *Clave bien temperado* de J. S. Bach. De acuerdo con estos comentarios, las clases de mecanismo vendrían a englobar lo que conocemos, de un modo simplificador, como “técnica” pianística, entendida como el conjunto de herramientas que van a permitir a un pianista la interpretación de las obras del repertorio, aspecto éste que quedaría dentro de las clases de estilo de Granados. Un concepto de técnica análogo, por tanto, al que hemos observado en sus maestros.

En consecuencia, la distinción entre las clases de mecanismo y las de estilo permitía a Granados centrarse con mayor atención en los diferentes aspectos del piano. Así, en las clases de mecanismo era posible controlar con todo detalle la posición de la mano y el brazo, la limpieza en la articulación o la calidad del sonido y el timbre. Dentro de las clases de mecanismo se abordaban además los ejercicios de posición fija, las escalas y arpeggios, la igualdad de los dedos, la extensión de la mano o el tra-

bajo de los estudios, especialmente de Cramer, y en menor medida de Czerny y Clementi. En estas clases aprovechó las enseñanzas recibidas de sus maestros, en especial de Bériot, hasta el punto de convertir la obra de Bériot en la base técnica de sus clases: “La gimnasia normal prescrita por Granados eran los ejercicios de Bériot, la escala de do natural mayor y el arpeggio del mismo tono”¹⁹.

A la hora de abordar la idea de mecanismo y de estilo en Granados hemos de recurrir también a sus escritos sobre el piano. Realmente, Granados no dejó ningún tratado completo de técnica musical. Sus obras teóricas, dispersas, se han recogido en dos volúmenes de obras pedagógicas dentro de la edición completa de su obra para piano. Sus títulos, *Dificultades especiales del piano*, *Ejercicios de terceras*, *Ornamentos* o *Breves consideraciones sobre el ligado*, por ejemplo, dan muestra de sus orientaciones. En general, se trata de escritos incompletos o apuntes, en ocasiones destinados a formar parte de futuros e inacabados proyectos²⁰. Dada esta fragmentación, hemos de tener en cuenta que en estos escritos Granados aborda de manera parcial algunas consideraciones sobre el piano, y en ningún caso podemos considerarlos como un corpus representativo de su idea global de la técnica pianística. Destaca en ellos, asimismo, la voluntad de sistematizar los elementos técnicos comentados, creando en ocasiones clasificaciones demasiado

18. BOLADERES, s.f.: 78.

19. BOLADERES, s.f.: 62.

20. Véase GRANADOS, 2001, volúmenes 8 y 9.

complejas e impracticables, como en el caso de los adornos, que se alejan de la ejecución práctica y se orientan más hacia una sistematización teórica.

Un ejemplo paradigmático de estas generalizaciones se observa en sus obras relativas al pedal. El estudio del pedal, al que Granados prestó una gran atención y fue objeto de dos de sus tratados más completos, el *Método teórico-práctico sobre el uso de los pedales del piano* y las *Reglas para el uso de los pedales del piano*, fue incluido por Boladeres dentro del apartado del mecanismo y no del estilo. El planteamiento de ambas obras es, en efecto, el de un tratado teórico y, en el caso particular de las *Reglas para el uso de los pedales del piano*, Granados intentó darle un acercamiento más práctico a través de ejercicios. La relación del empleo del pedal con el concepto de mecanismo pudo provenir en Granados de su maestro Pujol, quien en su *Nuevo mecanismo del piano* había insertado un segundo apéndice (después del centrado en la digitación, ya comentado) destinado a orientar a los alumnos en el correcto empleo del pedal.

En las clases de estilo Granados se centraba en las obras del repertorio, desde Bach hasta sus contemporáneos. Según Boladeres, en estas clases Granados abordaba las explicaciones referidas a "la expresión musical"²¹, con todo lo que conlleva un término como éste. Para aclarar el significado de "expresión musical" dentro de su ambigüedad, podemos acudir al texto de una conferencia de Granados. Según el compositor:

21. BOLADERES, s.f.: 78.

22. Sobre la 1ª y la 2ª..., GRANADOS, 2001. vol. 9: 63.



Archivo Academia Marshall

Frank Marshall impartiendo una clase

No es otro el objeto de estas conferencias que el de dar una serie de reglas prácticas y sencillas para conseguir una correcta expresión en la ejecución de las obras musicales; por esto, al conjunto de estas notas reunidas le hemos dado el nombre de *Técnica de la expresión*.

Propiamente van dirigidas a aquellas personas que necesiten estar guiadas en la expresión musical, pero no estará de más que las otras estudien la manera como la han podido conseguir instintivamente guiadas por la experiencia que tienen de la vida²².

Según estos comentarios, la capacidad de interpretar sería para Granados algo innato, y aquellos que no poseyeran esta cualidad serían los destinatarios de los consejos y las clases de estilo. Añade

Granados que la expresión musical se puede lograr a través de distintas formas de tocar:

– Para conseguir energía necesitaremos de los efectos del ritmo, *staccato*.

– Para conseguir dulzura utilizaremos los de ligado, gradaciones de sonidos.

– Para conseguir gracia y soltura nos valdremos de combinaciones de piano, *staccato*, ligado, etc.²³.

A estos modos de expresión habría que añadir el *rubato*, que abordó en una de estas conferencias, y que fue uno de los rasgos más característicos de sus propias interpretaciones.

Pese a estos datos, la mayor atención dentro del análisis de las clases de estilo por parte de los testimonios que conservamos corresponde al repertorio trabajado: “Granados imposait à ses élèves l’étude de toutes les écoles de musique pianistique, et [...] Fauré, Debussy, Albéniz avaient leur place auprès de Chopin, Schubert et Schumann, plus étudiés et goûtés à l’Académie que Beethoven”²⁴. De entre todos estos compositores, el preferido por Granados era Chopin. Fernández-Cid pone un ejemplo de este aprecio: “Él se enternece al hablar de Chopin. Hasta, en algún momento, aclara: –No hace falta el nombre completo. Basta que digamos “Cho”... ¡Es más cariñoso!”²⁵.

En el trabajo de este repertorio era donde Granados dejaba volar su calidad co-

mo músico y como pedagogo, intentando transmitir el mensaje de cada obra a sus alumnos, de tal manera que éstos la aprehendieran y, a su vez, fueran capaces de transmitirla a los espectadores:

Por lo general, todas las obras recibían una versión escénica más o menos definida. Lagos con góndolas, bosques encantados, monasterios en ruinas, cantos épicos, cortejos fúnebres, dúos amorosos y otras mil escenas o paisajes venían a guiar al alumno en la interpretación de las obras estudiadas²⁶.

Observamos, por tanto, que Granados hacía una distinción bastante clara entre las dos concepciones de mecanismo y estilo, entendiendo el primero como una visión de la técnica destinada a dotar al instrumentista de los medios para la interpretación y, al segundo, como la verdadera labor que convierte al pianista en un músico. Esta distinción era la que podía permitir al compositor leridano diferenciar entre los alumnos más mediocres y aquellos que verdaderamente tenían un espíritu artístico, y definir así la labor del profesor. El maestro puede, según esta visión, guiar a los alumnos más dotados para que desarrollen el talento que llevan dentro, y es capaz de proporcionar a los discípulos con menos capacidad las herramientas para superar sus limitaciones. Como comentó Granados al padre de uno de sus alumnos, “Yo no puedo

23. Sobre la 1ª y la 2ª..., GRANADOS, 2001, vol. 9: 64.

24. COLLET, 1982: 199-200.

25. FERNÁNDEZ-CID, 1956: 105. Boladeres da otra versión de la misma anécdota: “Una vez, tratándose de empezar yo el estudio de una nueva obra de estilo, pedí a Granados que me la dejase elegir, y he aquí el diálogo resultante: “Conforme, si es de un buen autor”. “El autor es bueno”. “¿Cómo se llama” “Chopin”. “Basta, con decir Cho era suficiente” (BOLADERES, s.f.: 95).

26. BOLADERES, s.f.: 79.

responder del talento musical de mis discípulos, pero si trabajan como deben, respondo de su técnica”²⁷.

5. La idea de mecanismo y estilo en los alumnos de Granados

Después de la muerte de Granados, volvemos a encontrar la diferencia entre mecanismo y estilo, o por decirlo de otro modo, entre los elementos técnicos del piano y la interpretación artística. Por poner un ejemplo cercano a Granados, su alumno Guillermo Boladeres volvió a transmitir la distinción en su *Método de pulso pianístico*, donde habla del pulso referido al mecanismo, y de un “pulso artístico” relacionado con el trabajo de las obras del repertorio²⁸.

Sin embargo, la división de Granados dentro de sus clases no tuvo continuación tras su muerte. Cuando Granados falleció en el Canal de la Mancha en 1916, la dirección de la Academia recayó en su alumno y subdirector de la misma, Frank Marshall, primero desde el punto de vista pedagógico y después desde el administrativo. Desde un primer momento, la intención de Marshall fue la de continuar con la labor de su maestro:

Tot continúa com abans per la formidable empena que'ns va deixar el mestre al marxar per a aquest viatge tan llarg. Sem-



Archivo Academia Marshall

Frank Marshall

bla que l'esperem i mentrestant la seva doctrina és eficaç com la seva presència. Per aixó nosaltres, els séus humils apòstols, l'anem practicant i expandint amb la més santa devoció²⁹.

Sin embargo, la continuidad de Marshall se centró, más que en reproducir la división de Granados entre mecanismo y estilo, en ideas como la formación integral del músico como artista, la forma de concebir la técnica y la interpretación o la atención a aspectos concretos como el uso del pedal.

El mismo concepto de mecanismo que hemos visto en Pujol y Bériot for-

27. Granados según BOLADERES, s.f.: 60.

28. “En cuanto al mecanismo completo del piano (sólo asequible con un pulso adecuado) exige, además, una detenida práctica de las formas pianísticas, de los medios materiales de expresión, que es, en parte, el objeto de las obras que se trabajan con el carácter de “estudios”. Sin extenderme en esta importante materia, quisiera apuntar la idea de que hay también un pulso artístico, que consiste en un estudio intensivo de las obras de los verdaderos maestros” (BOLADERES, 1933: 4).

29 “Todo sigue como antes por la formidable impronta que nos dejó el maestro al marchar a este viaje tan largo. Parece que le esperamos, y mientras tanto su doctrina es eficaz como su presencia. Por eso nosotros, sus humildes apóstoles, la vamos practicando y expandiendo con la más santa devoción”, Frank MARSHALL en una entrevista a *El poble català*, 20 de abril de 1916: 2.

Granados que la expresión musical se puede lograr a través de distintas formas de tocar:

- Para conseguir energía necesitaremos de los efectos del ritmo, *staccato*.
- Para conseguir dulzura utilizaremos los de ligado, gradaciones de sonidos.
- Para conseguir gracia y soltura nos valdremos de combinaciones de piano, *staccato*, ligado, etc.²³.

A estos modos de expresión habría que añadir el *rubato*, que abordó en una de estas conferencias, y que fue uno de los rasgos más característicos de sus propias interpretaciones.

Pese a estos datos, la mayor atención dentro del análisis de las clases de estilo por parte de los testimonios que conservamos corresponde al repertorio trabajado: “Granados imposait à ses élèves l’étude de toutes les écoles de musique pianistique, et [...] Fauré, Debussy, Albéniz avaient leur place auprès de Chopin, Schubert et Schumann, plus étudiés et goûtés à l’Académie que Beethoven”²⁴. De entre todos estos compositores, el preferido por Granados era Chopin. Fernández-Cid pone un ejemplo de este aprecio: “Él se enternece al hablar de Chopin. Hasta, en algún momento, aclara: –No hace falta el nombre completo. Basta que digamos “Cho”... ¡Es más cariñoso!”²⁵.

En el trabajo de este repertorio era donde Granados dejaba volar su calidad co-

mo músico y como pedagogo, intentando transmitir el mensaje de cada obra a sus alumnos, de tal manera que éstos la aprehendieran y, a su vez, fueran capaces de transmitirla a los espectadores:

Por lo general, todas las obras recibían una versión escénica más o menos definida. Lagos con góndolas, bosques encantados, monasterios en ruinas, cantos épicos, cortejos fúnebres, dúos amorosos y otras mil escenas o paisajes venían a guiar al alumno en la interpretación de las obras estudiadas²⁶.

Observamos, por tanto, que Granados hacía una distinción bastante clara entre las dos concepciones de mecanismo y estilo, entendiendo el primero como una visión de la técnica destinada a dotar al instrumentista de los medios para la interpretación y, al segundo, como la verdadera labor que convierte al pianista en un músico. Esta distinción era la que podía permitir al compositor leridano diferenciar entre los alumnos más mediocres y aquellos que verdaderamente tenían un espíritu artístico, y definir así la labor del profesor. El maestro puede, según esta visión, guiar a los alumnos más dotados para que desarrollen el talento que llevan dentro, y es capaz de proporcionar a los discípulos con menos capacidad las herramientas para superar sus limitaciones. Como comentó Granados al padre de uno de sus alumnos, “Yo no puedo

23. Sobre la 1ª y la 2ª..., GRANADOS, 2001, vol. 9: 64.

24. COLLET, 1982: 199-200.

25. FERNÁNDEZ-CID, 1956: 105. Boladeres da otra versión de la misma anécdota: “Una vez, tratándose de empezar yo el estudio de una nueva obra de estilo, pedí a Granados que me la dejase elegir, y he aquí el diálogo resultante: “Conforme, si es de un buen autor”, “El autor es bueno”. “¿Cómo se llama” “Chopin”. “Basta, con decir Cho era suficiente” (BOLADERES, s.f.: 95).

26. BOLADERES, s.f.: 79.

responder del talento musical de mis discípulos, pero si trabajan como deben, respondo de su técnica”²⁷.

5. La idea de mecanismo y estilo en los alumnos de Granados

Después de la muerte de Granados, volvemos a encontrar la diferencia entre mecanismo y estilo, o por decirlo de otro modo, entre los elementos técnicos del piano y la interpretación artística. Por poner un ejemplo cercano a Granados, su alumno Guillermo Boladeres volvió a transmitir la distinción en su *Método de pulso pianístico*, donde habla del pulso referido al mecanismo, y de un “pulso artístico” relacionado con el trabajo de las obras del repertorio²⁸.

Sin embargo, la división de Granados dentro de sus clases no tuvo continuación tras su muerte. Cuando Granados falleció en el Canal de la Mancha en 1916, la dirección de la Academia recayó en su alumno y subdirector de la misma, Frank Marshall, primero desde el punto de vista pedagógico y después desde el administrativo. Desde un primer momento, la intención de Marshall fue la de continuar con la labor de su maestro:

Tot continúa com abans per la formidable empenta que'ns va deixar el mestre al marxar per a aquest viatge tan llarg. Sem-



Archivo Academia Marshall

Frank Marshall

bla que l'esperem i mentrestant la seva doctrina és eficaç com la seva presència. Per això nosaltres, els séus humils apòstols, l'anem practicant i expandint amb la més santa devoció²⁹.

Sin embargo, la continuidad de Marshall se centró, más que en reproducir la división de Granados entre mecanismo y estilo, en ideas como la formación integral del músico como artista, la forma de concebir la técnica y la interpretación o la atención a aspectos concretos como el uso del pedal.

El mismo concepto de mecanismo que hemos visto en Pujol y Bériot for-

27. Granados según BOLADERES, s.f.: 60.

28. “En cuanto al mecanismo completo del piano (sólo asequible con un pulso adecuado) exige, además, una detenida práctica de las formas pianísticas, de los medios materiales de expresión, que es, en parte, el objeto de las obras que se trabajan con el carácter de “estudios”. Sin extenderme en esta importante materia, quisiera apuntar la idea de que hay también un pulso artístico, que consiste en un estudio intensivo de las obras de los verdaderos maestros” (BOLADERES, 1933: 4).

29 “Todo sigue como antes por la formidable impronta que nos dejó el maestro al marchar a este viaje tan largo. Parece que le esperamos, y mientras tanto su doctrina es eficaz como su presencia. Por eso nosotros, sus humildes apóstoles, la vamos practicando y expandiendo con la más santa devoción”, Frank MARSHALL en una entrevista a *El poble català*, 20 de abril de 1916: 2.

maba parte de un determinado contexto técnico, el de la escuela francesa, y ya estaba superado en materiales técnicos como el *Manual del pianista* de Hugo Riemann, publicado por primera vez en 1888, y en el que las distintas variedades de ataque y de aspectos técnicos tratados superan con mucho las abordadas en los tratados que hemos comentado con anterioridad³⁰. Algo similar sucede también con otros pianistas más cercanos a Granados y Marshall desde el punto de vista geográfico y cronológico, como Blanche Selva, quien en su obra *L'Enseignement musical de la technique du piano* se plantea unos alcances mucho más ricos de los elementos que conforman la técnica del piano, y en ningún momento diferencia entre mecanismo y estilo, o alguno de sus sinónimos³¹. El tiempo no haría sino dar por superada una división que no tuvo continuación en ninguno de los alumnos de Granados que se dedicaron a la enseñanza del piano.

La diferenciación de Granados entre mecanismo y estilo es un concepto muy

cuestionado en la actualidad. Una distinción de este tipo llevaría a ver la técnica como algo separado de la interpretación: "Desde esta doble polaridad, cualquier intento por ofrecer una visión unitaria de la ejecución pianística está condenado a conformarse con la explicación parcial que suministra cada uno de dichos enfoques (mecanismo y estilo), que en todo caso son muy distintas a la explicación global"³². Hoy día es imposible entender la técnica separada de la interpretación artística, fin último de la práctica y el estudio pianístico. La diferenciación practicada por Granados tuvo sentido en su tiempo, atendiendo a la educación pianística dentro de la escuela francesa, y le permitió racionalizar los contenidos de sus clases. Sin embargo, tanto la diferenciación como su aplicación en las clases no tuvieron continuidad en la práctica, y apenas en lo teórico, a medida que la visión teórica de la técnica pianística ha ido evolucionando hacia una concepción holística de todos los elementos que intervienen en la interpretación.

30. Puede consultarse la reedición de este tratado en RIEMANN, 2004.

31. SELVA, s.f. Aunque la primera parte de la edición de la obra no está fechada (la segunda parte está fechada en 1919), hemos de recordar que Selva fue la encargada de estrenar algunas de las piezas de la *Iberia* de Albéniz, y en 1934 fundó el "Centro de Estudios Musicales Blanca Selva" (AVIÑO, 1999: 44).

32. NAREJOS, 1998: 6.

Bibliografía

- AVIÑO, José: *La música i el modernisme*, Barcelona: Curial, 1985.
- *Historia de la música catalana, valenciana y balear*. Vol. IV. Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939), Barcelona: Edicions 62, 1999.
- BÉRIOT, Charles W. de: *Mecanisme et style. Le Vade-Mecum du Pianiste*, op. 66, París: Hamelle, (s.f.).
- BOLADERES, Guillermo: *Enrique Granados*, Barcelona: Editorial Arte y Letras, (s.f.).
- *Método de pulso pianístico*, Barcelona: Boileau, 1933.
- CASARES, Emilio: "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales", en *La música española del siglo XIX*, ed. E. Casares y C. Alonso, Oviedo: PPU, 1995, págs. 13-122.
- CASELLA, Alfredo: *El piano*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1993 (11ª ed. de la original de 1936).
- CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2001.
- COLLET, Henri: *Albéniz et Granados*, París: Editions d'Aujourd'hui, 1982 (ed. fac. de la original de París, Presses Universitaires de France, 1929).
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *Granados*, Madrid, Samarán, 1956.
- GERIG, Reginald: *Famous Pianists and their Technique*, Washington: Robert B. Luce, 1990.
- GÓMEZ, Carlos: *Historia de la música española*. Vol. 5. Siglo XIX, Madrid: Alianza, 1984.
- GRANADOS, Enrique: *Obra completa para piano*, ed. Douglas Riva, Barcelona: Boileau, 18 vols., 2001.
- LAVIGNAC, Alphonse: *La educación musical*, ed. F. Pedrell, Barcelona: Gustavo Gili, 1920.
- NAREJOS, Antonio: "Teoría y práctica de la ejecución pianística", en *Leeme*, núm. 1, Mayo, 1998.
- PAGÉS, Mónica: *Academia Granados-Marshall: 100 años de escuela pianística en Barcelona*, Barcelona: Academia Marshall, 2000.
- PERELLÓ, Mariano: "Crickboom, el famoso violinista belga, ha muerto", en *Ritmo*, 208, enero-febrero, 1948, pág. 11.
- PUJOL, Juan Bautista: *Nuevo mecanismo del piano*, Barcelona, Juan Bta. Pujol, 1895.
- RIEMANN, Hugo: *Manual del pianista*, Madrid: Idea Books, 2004 (ed. original 1888).
- RIVA, Douglas (1999): "Enrique Granados Campiña", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 5, págs. 852-866.
- *Perfil histórico-biográfico. Estudio crítico*, Barcelona: Boileau (vol. 18 de la Integral para piano), 2001.
- TINTORER, Pedro: *25 estudios de mecanismo y estilo*, Barcelona, s.e., (s.f.).
- VILA, Pedro: *Papeles íntimos de Enrique Granados*, Barcelona: Amigos de Granados, 1966.