

**BLANCHE SELVA, UNA PIANISTA OLVIDADA.
FUNDAMENTOS DE SU TEORÍA TÉCNICA.
PRESENCIA EN ANDALUCÍA**

***BLANCHE SELVA, A FORGOTTEN PIANIST.
FOUNDATIONS OF HER TECHNICAL THEORY.
PRESENCE IN ANDALUCÍA***

Lucía Pérez Jiménez

RESUMEN

El legado de Blanche Selva (1884-1942), figura notable y polifacética (intérprete, pedagoga, editora, compositora y teórica) en una época y contexto muy trascendentales para la historia del piano apenas es conocido en comparación con el de otras personalidades de su tiempo, existiendo muy pocos estudios sobre ella en nuestro país. Esta investigación, con la intención de facilitar el acceso, difusión y comprensión de su texto e ideas principales, realizará una puesta en valor de su figura centrada en su faceta como pianista investigadora, aportando una visión contextualizada de su teoría técnica. Para ello se relacionarán los datos más significativos de su biografía, se establecerá su relación con la corriente de la tecnología pianística y se extraerán y expondrán los fundamentos de su tratado de manera organizada, sintetizada y visual. Mediante la revisión bibliográfica, su traducción y análisis se ha conseguido esbozar una visión contextualizada del pensamiento de la autora a pesar de la dificultad de acceso a las fuentes y la traducción de la información. Por último, durante el transcurso de la investigación, el acceso a reseñas periodísticas de la época nos ha permitido ampliar la recuperación de sus aportaciones pudiendo recomponer y analizar la recepción de la autora en el contexto cultural musical de la Andalucía de principios del siglo XX.

Palabras clave: Blanche Selva, tecnología pianística, teoría técnica, Andalucía.

ABSTRACT

The legacy of Blanche Selva (1884-1942), a notable and multitalented figure (performer, pedagogue, editor, composer and theoretician) in a very transcendental time and context for the history of the piano, it is hardly known compared to that of other personalities of his time, and there are very few studies on her in our country. This research, with the intention of facilitating access, dissemination and understanding of its text and main ideas, it will value her figure centered on her role as a researcher pianist, providing a contextualized view of her technical theory. To achieve this, the most significant data of his biography will be presented, his relationship with the current of

piano technology will be established and the foundations of his treatise will be extracted and presented in an organized, synthesized and visual manner. Through the bibliographic review, its translation and analysis, it has been possible to outline a contextualized vision of the author's thought despite the difficulty of access to the sources and the translation of the information. Finally, during the course of the investigation, the access to journalistic reviews of the time has allowed us to expand the recovery of her contributions, being able to recompose and analyze the reception of the author in the musical cultural context of Andalusia at the beginning of the 20th century.

Keywords: Blanche Selva, piano technology, technical theory, Andalucía.

INTRODUCCIÓN

A pesar de las numerosas aportaciones que realizó Selva al panorama musical, su relevancia en el contexto catalán y su intervención en la producción y difusión de *Iberia*, una de las obras más relevantes del repertorio pianístico español, tenemos constancia solo de tres estudios dedicados a su figura en nuestro país: el artículo de Consuelo Pérez Colodrero, *Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión*; la tesis de Monserrat Font Batallé, *Blanche Selva y el "Noucentisme" musical en Cataluña* y el estudio de Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*.

El tratado de Selva, al igual que el de otros muchos autores, se ha visto afectado históricamente por varios factores que han contribuido a dificultar el acceso a su contenido: la pérdida de documentos a causa de las guerras, la difusión de un trabajo en base a su popularidad y la traducción de este a otros idiomas, entre otros. Son pocos los tratados traducidos al español y no existen muchos manuales completos o específicos de técnica pianística en nuestro idioma nativo. Hemos podido constatar que en España se conservan de Selva en concreto el libro preparatorio en el *Archivo Vasco de la Música (ERESBIL)* y los volúmenes uno y dos en el *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)*, que sólo pueden consultarse de manera presencial. Debido a esta situación, el foco principal de este trabajo a nivel primario se centrará en la información recogida en el volumen uno, al que se ha podido acceder de manera digital, gracias a la biblioteca digital *archive.org*. Sin embargo, se tratará de dar una idea general del compendio y se expondrán sus principales aportaciones con la ayuda de fuentes secundarias.

Aunque la difusión de la enseñanza de la técnica pianística a lo largo de la historia ha sido principalmente oral, este tipo de escritos son testimonios que pueden servir a generaciones posteriores para entender cómo se concebía y cómo se concibe la técnica en relación con la interpretación. Por ello, el presente artículo aboga por ayudar en la recuperación de esta información.

La traducción, recuperación e inclusión de copias de estas fuentes primarias en lugares académicos públicos y accesibles, como los conservatorios, las universidades y las revistas de divulgación científica facilitarían a estudiantes y profesionales la posibilidad de conocer y comprender las ideas y pensamientos de muchas figuras significativas en la historia del piano, fomentando el desarrollo de una opinión crítica propia y autónoma formada a través de la lectura, comprobación, análisis y reflexión.

Por todo lo expuesto, con la realización de este trabajo, se espera poder hacer una puesta en valor de la figura de Selva y aportar una visión contextualizada de su teoría técnica que permita una mejor comprensión de su texto e ideas principales, ayude a su

difusión facilitando el acceso a su consulta y abra la puerta a la realización de más investigaciones o proyectos en torno a su figura.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pérez Colodrero (2009) realiza un estado de la cuestión sobre la figura de Blanche Selva, en el que señala la urgencia de revisar sus aportaciones, puesto que en la mayoría de trabajos no se han estudiado en profundidad. Sostiene que la mayoría de trabajos que hay sobre ella se centran principalmente en su biografía y en su catálogo de obras hasta que a partir del año 1999 comienzan a abordarse estudios más específicamente técnicos. Sin embargo, expresa que hay varios aspectos además del técnico en el que no se han profundizado, como el estudio de sus aportaciones metodológicas o la relación de Selva con España.

En el presente trabajo el planteamiento inicial es: primero, exponer los datos más significativos de su biografía; segundo, abordar la conexión de la figura de Selva con la corriente de la tecnología pianística; y tercero, analizar sus principales aportaciones respecto a la técnica y la interpretación al piano.

Respecto a la primera cuestión, es inestimable el valor de la biografía realizada por Guy Selva (2010): *Une artiste incomparable: Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*, la más completa debido al cuidado e implicación personal en su redacción por parte del presidente de la *Association Blanche Selva* y por su uso en su mayoría de fuentes primarias, recogidas en el archivo documental de dicha asociación. Por otro lado, tenemos también otro texto relevante de Jean-Marc Warszawski (2010): *Blanche Selva naissance d'un piano moderne*, un compendio de capítulos escritos por diferentes autores sobre aspectos concretos de la autora.

Respecto a la segunda cuestión, podemos considerar fundamentales los textos realizados por Gerard Kaemper, Charles Timbrell y Marta Torres del Rincón.

En el caso de Kaemper, porque su trabajo “es esencial para entender la trascendencia de los estudios tecnológicos y tomar un contacto inicial con sus principales nombres y obras” (Pérez Colodrero, 2009, p. 756).

En el caso de Timbrell, porque realiza una monografía sobre la escuela francesa de piano en la que “revisa la evolución histórica, las prácticas interpretativas y la filosofía pedagógica de la escuela francesa de piano” (Pérez Colodrero, 2009, p. 759) que, quizás por lo que resulta más enriquecedora, es porque “recoge la experiencia personal del autor como instrumentista de esta escuela y da muestras de un conocimiento profundo de la realidad cultural y social de los estudios musicales europeos de la época tratada en el libro, que coincide fundamentalmente con las dos primeras etapas de la tecnología pianística” (Pérez Colodrero, 2009, p. 759).

Por último, Torres del Rincón, debido a su exhaustivo trabajo de traducción y análisis de los tratados de cuatro de los teóricos más relevantes de la Inglaterra y Alemania de principios del siglo XX, resulta imprescindible para la comprensión de la creación y desarrollo de esta corriente, a pesar de que no aborde apenas autores franceses, constituyendo la revisión más actual encontrada de esta línea de pensamiento.

La asociación de Selva con la tecnología pianística nos permitirá comprender mejor sus aportaciones respecto a tercera cuestión: la técnica y la interpretación al piano.

Dentro de los estudios que abordan este aspecto, destacaremos a Charles Timbrell, Jonathan Bellman y Luca Chiantore. Timbrell en la monografía mencionada anteriormente, aborda el estilo interpretativo de Selva, “que iba más allá de la propia escuela francesa, conforme ocurrió con Cortot o Risler” (Pérez Colodrero, 2009, p. 759).

Así lo evidenciaba tanto su repertorio como su método de piano. En efecto, Selva estuvo familiarizada con la escuela rusa y con los métodos de Breithaupt y Steinhausen,

que bien pudieron influir en su concepción del peso, la caída libre y la rotación del antebrazo, ideas que no habían sido tratadas en Francia antes salvo por Marie Jaëll. (Pérez Colodrero, 2009, p. 759)

Por otro lado, uno de los aspectos más interesantes de este libro (Timbrell, 1999) es una entrevista que realiza el autor a Jean-Joël Barbier, pianista formado en el método Selva, al haber estudiado con dos de sus discípulas: Louise Terrier y Libussé Novak. En esta entrevista resume los principios fundamentales de su método en tres: la descontracción muscular, el toque *glissé* y la rotación del antebrazo.

Chiantore confecciona un manual en el que se centra en sus principales aportaciones y en su relación con las figuras musicales destacadas de la época (entre ellos algunos tecnólogos). Respecto a su método, Chiantore destaca principalmente tres aspectos: “la importancia atribuida a los ejercicios fuera del piano, los tres tipos de sonoridad del piano en relación con tres tipos de toque y la relación entre los movimientos del brazo y el fraseo” (Pérez Colodrero, 2009 p.760), lo cual analizaremos con profundidad más adelante.

Bellman realiza un artículo en el que describe “el toque *carezzando* o *glissé*, que relaciona con la técnica pianística de Frédéric Kalkbrenner, Fryderyk Chopin y Antoine de Konts-ki, argumentando sus ideas con los testimonios de quienes pudieron observarlos al instrumento” (Pérez Colodrero, 2009, p.761). “Tanto Marie Jaëll como Blanche Selva aparecen como valedoras de este toque, que ambas tecnólogas y pianistas citan en sus respectivos métodos” (Pérez Colodrero, 2009, p. 761).

Podemos considerar a Blanche Selva como una figura ciertamente abandonada, si tenemos en cuenta lo descrito en este apartado, si revisamos su producción y también su intervención en los eventos de su época en proporción a lo que ha llegado de ella hasta nuestros días. A priori, podríamos decir que su intervención más reconocida debería ser su aporte al proceso de creación, edición y difusión de *Iberia*, de Isaac Albéniz; sin embargo, no se suele destacar la labor de la autora, como mucho es mencionada como intérprete o una mera figura dentro del ambiente musical del compositor. Con este trabajo se espera poder contribuir a la divulgación y reconocimiento de su actividad.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Se expondrá una síntesis de los aspectos más relevantes de la biografía de la autora con la intención de proporcionar al lector una visión general de su vida, aportaciones y personalidad. Para ello se ha decidido obtener la información principalmente de la biografía realizada por G. Selva (2010), un trabajo minucioso con acceso directo a gran cantidad de fuentes primarias contenidas en el archivo documental de la *Association Blanche Selva*.

Blanche Selva nació en Brive-la-Gaillarde (Corrèze) el 29 de enero de 1884 en el seno de una familia humilde sin tradición musical. Comenzó a recibir clases de piano desde muy pequeña (en torno a los cuatro años y medio). En noviembre de 1893 fue admitida en el *Conservatorio de París*, donde dio clase con Sophie Chené, después con Alphonse Duvernoy. A la edad de doce años decidió abandonar el Conservatorio. A pesar de su buena trayectoria, consideraba que el academicismo de estas instituciones (cuyos estudios tachaba de “feroces” al sentir que los profesores se aprovechaban de su precocidad y talento para aumentar su fama), no era compatible con su concepción del arte, de vivir.

Selva tenía una visión particular de la música. Desde su infancia en el campo y a lo largo de su vida experimentó una conexión especial con la naturaleza, donde se sentía cómoda y en armonía. Para Selva esta estampa de su niñez será el origen de todo su arte, sus descubrimientos, actividades y comportamientos. Concebía la música como un ser vivo, que respira, que siente y en el que ella se proyectaba o donde se canalizaba.

Poco después, durante su estancia en Ginebra, Selva atraviesa un duro momento de inestabilidad emocional del cual no sale hasta que en un concierto queda cautivada por la interpretación del que luego será su maestro, Vincent D'Indy. Trabajó con él durante dos años y medio dando conciertos en Valence, Toulon, Privas, Avignon y París hasta que es nombrada en 1902 profesora de la clase superior de piano de la *Schola Cantorum*.

Durante este período tocó muchas obras, de Séverac, Roussel, d'Indy en particular, dio numerosas conferencias y conciertos explicados, adoptó el papel de portavoz de la *Schola* para difundir mejor sus preceptos, sus fundamentos y para hacer oír las obras de los compositores de esta. De esta forma, apadrinada por d'Indy, al que considera como un padre, se forma y se introduce en el mundo musical. Realiza giras en Inglaterra, Rusia, Bélgica y Suiza. Esta intensa actividad se completa con composiciones y diversas obras musicales. También escribe el libro sobre la sonata.

Dentro de sus recitales, Bach, Beethoven y Franck eran una constante inamovible, aunque también destacaban otros autores como Albéniz, d'Indy o Séverac. Su interpretación en la *Schola* de la obra completa para teclado de J.S.Bach la convirtió en uno de los principales actores de la renovación de Bach en Francia, sus interpretaciones de las obras para piano de Beethoven fueron siempre calurosamente aclamadas por la crítica y, por último, sus interpretaciones de César Franck le valieron a Blanche Selva el calificativo de *hija espiritual de Franck*.

La creación de *Iberia* fue otro acontecimiento importante para Blanche Selva y para la historia de la música de este período. Selva no fue solo su intérprete. Trabajaba mano a mano con el compositor, pidiendo muchas veces simplificaciones, a veces obteniéndolas, y revisaba las partituras antes de la edición final. Su trabajo en equipo le permitió a Albéniz establecer los límites técnicos y compositivos a los que la obra podría llegar. La eligió debido a sus capacidades y a su prestigio en las instituciones musicales francesas, que le garantizaban el éxito futuro de la composición. Selva dará más de 150 conciertos en los que aparecerán piezas de esta obra y Albéniz le dedicará *Triana*, una pieza del segundo cuaderno.

A partir de 1914, después de haber estudiado extensamente a Breithaupt (1873-1945), Marmontel, Scharwenka (1850-1924), Schiffmacher o, de paso, Marie Jaëll (1846-1925) y basándose en su ya larga experiencia como profesora y en sus propios descubrimientos, comienza su obra *L'Enseignement Musical de la Technique du Piano*, que no terminará hasta el año 1924.

El inicio de este trabajo coincidió con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Progresivamente se aleja cada vez más de la *Schola*, ya no se siente una abanderada de sus principios, siente limitado y amordazado su juicio musical. Nada de lo que quisiera hacer en la *Schola* para desarrollar su enseñanza parecía posible en ese momento. Esta institución tenía sus propias reglas, su propio maestro, sus propios objetivos y sus propios métodos que ya no eran los de Blanche, por lo que, después de una serie de idas y venidas, acaba abandonándola definitivamente en 1922.

En 1919 descubre la música checa, en su primera gira le impresiona la calidez de la acogida que le dio el público. Participa también en la creación de la *École Normale de Musique* en París y es nombrada profesora de interpretación en el *Conservatorio de Estrasburgo*. En 1920, fue profesora en la Clase Magistral de Piano en el *Conservatorio Nacional de Praga*, cuya cátedra ocupó durante cinco años. Sistematizó su método de enseñanza que fue enseñado en distintos centros localizados en diferentes puntos de Francia y además estableció los cursos de verano en Brive que durarían hasta 1929.

Blanche Selva se trasladó a Barcelona en 1925, donde participó activamente en el centenario de la muerte de Beethoven, así como en numerosas conmemoraciones, incluida la del romanticismo. Desde su asociación con Joan Massià (al que conoció en

1924 y con el que formó dúo camerístico), la actividad concertística de Blanche Selva sufre una notable transformación durante los seis años que le quedan como intérprete y que representan aproximadamente una quinta parte de esta actividad.

También funda la *Escola Blanca Selva* y la *Academia de Música* que atrae a muchos estudiantes. En 1930, tras un homenaje a Vincent d'Indy en la *Academia de Música de Barcelona* donde interpretó en su presencia tres de sus obras, al día siguiente sufrió una repentina parálisis (brazo izquierdo) que la alejará definitivamente de las representaciones públicas a la edad de cuarenta y seis años. Un año después se produjo el fallecimiento de su maestro y poco tiempo después Selva perderá también a su madre, en el año 1932.

Hasta este mismo año realiza un tratamiento de rehabilitación en Barcelona y Cataluña. En este período dedica su tiempo a la docencia y a la composición. En septiembre de 1936, la guerra civil la obligó a abandonar Barcelona. Deja atrás a sus amigos, a sus alumnos, a su biblioteca, a su Pleyel.

Se retira a Moulins, donde emprende la realización de dos grandes proyectos: la composición de un oratorio pascual, *Poème de la Résurrection*, sobre un texto de Miquel Melendres, oblato benedictino catalán y la redacción del *Diálogo sobre música* con Marie-Françoise, una especie de testamento musical que iba a incluir varios volúmenes.

En noviembre de 1942, su estado de salud se deterioró repentinamente y fue al final de sus fuerzas cuando aceptó ser trasladada a las hermanas de Cambrai, refugiadas de Calais a Saint-Amand-Tallende desde 1940. Finalmente falleció el 3 de diciembre de 1942, a causa de un cáncer. Sus últimas palabras fueron *Ahora sólo queda Dios*. En su tumba se colocará, mucho más tarde, una placa de granito marcada con las tres palabras: *Bondad, Belleza, Verdad*.

BLANCHE SELVA Y LA TECNOLOGÍA PIANÍSTICA

La asociación de Selva con la corriente de la tecnología pianística nos permitirá comprender el contexto en el que Selva decide crear su propio tratado, sus principales referentes e ideas.

A lo largo del siglo XIX en París los acontecimientos sociales, políticos y económicos reactivan la ciudad culturalmente con la construcción de todo tipo de establecimientos y entidades musicales, esto provoca la llegada de compositores, intérpretes, escritores y artistas de diferentes partes del mundo. Al mismo tiempo, se producen cambios muy significativos a nivel constructivo en el instrumento.

Todos estos cambios desembocan en una auténtica revolución en la técnica del piano. Timbrell (1999) destaca como obras representativas de esa revolución técnica la publicación de los *Études Op. 10 y 25* de Chopin, los *Études de exécution transcendante d'après Paganini* junto a la segunda versión de los *Ving-Quatre grandes études (Douze études d'exécution transcendante)* de Liszt y las extravagantes fantasías sobre *Dios salve al rey* y *Moïse* de Rossini de Thalberg.

Se produce una desconexión entre el pianismo tradicional francés y esta nueva técnica implícita en la nueva literatura del siglo XIX y principios del XX. El pianismo tradicional francés, centrado en el Conservatorio de París, se caracterizaba por su claridad, delicadeza y precisión. Esta estética se sustentaba en la técnica de clavecín heredada de los compositores franceses Rameau y Couperin. Era una técnica de dedos, centrada en su independencia y en la obtención de diferentes tipos de toque. La técnica para tocar estas nuevas obras, en cambio, precisaba la utilización y liberación del brazo. Por tanto, el pianismo francés quedaba limitado en recursos a la hora de abordar estas nuevas obras, llenas de dificultades mecánicas, provocando grandes inconvenientes al profesor a la hora de enseñar al alumno (Chiantore, 2001).

Frente a este dilema, se produjeron dos posturas principales:

La obtención de la técnica a través del trabajo mecánico aislado del repertorio. Este tipo de estudio separado del repertorio ya lo presentan autores como Czerny, Adam, Hummel o Kalkbrenner en sus escritos, donde prima la repetición irracional de ejercicios y estudios basados en las dificultades que se consideraban propias del instrumento (escalas, arpeggios, octavas, terceras, sextas, trinos, etc.) (Pérez Colodrero, 2009).

En contraposición, una serie de nuevos teóricos que criticarán este tipo de estudio, alegando que todas las escuelas desde Clementi hasta Leschetitzki quedarían atrapadas en un sistema fundado en premisas falsas al limitarse al trabajo de fórmulas, ejercicios y estudios, (Kaemper, 1968, p.19) sin percatarse de que es la forma de trabajarlos, y no su propia sustancia, lo que les da un valor (Cortot, 1928, p.4).

A estos teóricos se les integrará dentro de una misma corriente, denominada *tecnología pianística*, o también llamada por otros autores *escuela anatómico-fisiológica*. Basándonos en las definiciones que realizan Kaemper (1968), Pérez Colodrero (2009), Torres del Rincón (2017) y Kochevitsky (1967), podemos definir la tecnología pianística como: estudio teórico de la técnica de carácter científico a través del análisis y observación de los movimientos de grandes pianistas para definir los movimientos necesarios para tocar el piano.

Los primeros escritos acerca de esta corriente de pensamiento son redactados en Alemania e Inglaterra por autores como Breithaupt, Steinhausen y Matthey, entre otros. Sabemos que Francia no es el primer país en plantear estas ideas, puesto que Timbrell (1999) nos explica que, en cualquier caso, en Francia estas ideas no habían sido tratadas con anterioridad excepto por Marie Jaëll. (p.68) Respecto a la influencia concreta que tuvo Marie Jaëll en Selva, Pérez-Colodrero (2009) apunta que “Blanche Selva (1884-1942) parece haber continuado, si bien de una manera personal, el estudio científico y objetivo de la técnica pianística que iniciara Jaëll en Francia.” (p. 751) Existen similitudes entre ambas autoras y en la biblioteca de Selva se encontraban los escritos de Marie Jaëll junto con los de Scharwenka y Breithaupt (p.761).

Jonathan Bellmann (2001), establece en su artículo el toque *carezzando* como un rasgo común entre las dos autoras, que ambas citan en sus métodos. En el caso de Selva, contempla dos tipos de toque *carezzando*: “el *touche de répercussion* por un lado, y el *touche vibratoire*, en el que “los dedos reposan sobre las teclas por la pulpa del dedo, tocando *acariciando* o *presionando ardentemente*, según la naturaleza expresiva del pasaje o la nota a realizar” (Pérez Colodrero, 2009, p. 761). Marie Jaëll escribe en 1897 acerca de *des attaques glissées et roulées*, identificando la técnica del deslizamiento del dedo sobre la tecla como procedente de J.S.Bach. El estilo *carezzando* sobrevivió hasta el siglo XX, pero nunca se generalizó, y cuando se menciona en los tratados, nunca se presentó como una técnica básica. (Bellmann, 2001, p.402)

De esta corriente solo nos han llegado vestigios y algunos conceptos generales básicos, como la concepción del “peso, caída libre o rotación” (Chiantore, 2001, p. 722). A continuación, analizaremos sus posibles errores y aciertos.

Respecto a lo primero, podemos destacar: minusvalorar la importancia del trabajo digital (sustituida en gran medida por los movimientos rotatorios del brazo), obviar el trabajo del sistema nervioso central en la fisiología aplicable a la técnica (se enfocaron exclusivamente en la percepción, comprensión y entrenamiento consciente de los movimientos, en el trabajo de músculos y articulaciones), la dificultad de la lectura de sus textos teóricos (complicó la comprensión y difusión de sus teorías), su concepción errónea de la “relajación total” (debido a que es “totalmente imposible tocar una escala moderadamente rápido sin tensar, de un modo u otro, la muñeca, codo, e incluso el hombro” (Siek, 2012, p.4)) y la escasez de traducciones de sus tratados.

Pese a todo lo expuesto, debemos poner en valor también las aportaciones que realizaron, como: contemplar nuevas ideas y perspectivas fuera de la tradición de la *Escuela Digital* (nos referimos a aquella desarrollada a partir de instrumentos de teclado anteriores), empezar a establecer la relación entre técnica instrumental y ciencia, la colaboración entre disciplinas y especialistas, herencia de conceptos generales básicos precisando la terminología y un nuevo enfoque pedagógico que ayudó a la evolución del estudio pianístico y a la recuperación de muchos pianistas que se lesionaron debido al choque entre la tradición y la innovación. (Torres, 2017)

Chiantore (2001) concluye: “El objetivo, más o menos explícito, de todos los textos sobre la técnica era hallar un “sistema universal” capaz, por sí solo, de explicar la efectividad de un movimiento determinado, el porqué de ciertos problemas musculares y la conveniencia de una u otra forma de estudiar. Sin embargo, las conclusiones de los diversos teóricos son tan sumamente distintas que parecen coincidir únicamente en los conceptos más generales” (p.720)

Al no poder establecer una única técnica, estos estudios teóricos no llegaron a asentarse. Actualmente, “la experiencia personal del pedagogo prima sobre el conocimiento teórico de la técnica.” (Chiantore, 2001, p.721) Por todos estos motivos, la repercusión de los tecnólogos se produjo de forma desigual. Chiantore expone como ejemplo de esto cómo “no es una casualidad que en las estanterías de las librerías musicales, al comenzar el siglo XXI, no encontremos ni uno solo de los pesados volúmenes de Matthay, Breithaupt, Selva u Ortmann, descatalogados hace ya mucho tiempo, sino los imperfectos trabajos de Hoffmann, Lhevinne o Cortot” (Chiantore, 2001, p.721).

L'ENSEIGNEMENT MUSICAL DE LA TECHNIQUE DU PIANO (1916-1925)

Editado por la editorial francesa *Rouart Lerolle*, esta obra se compone de seis volúmenes:

-El libro preparatorio, que se compone de dos partes, *Principes primordiaux du travail pianistique* (1922) y *Préparation du toucher du piano* (1925)

-El primer volumen *Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du Toucher* (1916), que fue el primero que escribió.

-El segundo volumen, *La simultanéité des sons au piano, travail élémentaire des doubles notes. Fondement harmonique de la polyphonie et du trait* (1919)

-Y finalmente el tercer volumen, *Le trait. Déploiement rythmique de l'harmonie* (1923-1924), dividido también en dos partes.

FUNDAMENTOS DE SU TEORÍA TÉCNICA

La technique est l'ensemble des moyens matériels nécessaires à la plus parfaite réalisation possible d'une fin désirée par une volonté créatrice...Dans le cas présent, la loi du pianiste est donc l'expression musicale...La technique provient de l'expression et y retourne. [La técnica es el conjunto de medios materiales necesarios para la expresión más perfecta posible del pensamiento...En el presente caso, la ley del pianista es, por tanto, la expresión musical...La técnica proviene de la expresión y vuelve a ella]. (Selva, 1916, p. 5-6)

Con esta definición de la técnica Selva inicia su primer volumen. Esta concepción de Selva siempre estará presente en sus ideas fundamentales, que a continuación procederemos a exponer:

1. Concepto de descontracción muscular

Es denominado por Selva *inertie, inercia* definido por el Diccionario de la Lengua Española (2021) como “Propiedad de los cuerpos de mantener su estado de reposo o

movimiento si no es por la acción de una fuerza.” La mano y el brazo deben moverse como una masa inerte con todo su peso natural. Considera la obtención de la consciencia de esta sensación corporal como el paso previo para poder entender y trabajar los diferentes tipos de ataque para obtener distintos tipos de sonoridad. La sonoridad del piano es, para el intérprete, un efecto de la ejecución de la gravedad. El peso hace el sonido. La modificación del peso hace la modificación de la intensidad. Esta libertad evita la mala fatiga de los músculos, y da la facilidad deseada para la ejecución de cualquier movimiento requerido por las dificultades técnicas del repertorio (Selva, 1916).

Selva plantea varios ejercicios progresivos para poder trabajarlo y adquirir la consciencia de la sensación de peso muerto. Adjuntamos en Figura 1 la secuenciación de la relación de movimientos que se producen en la práctica del ejercicio que emplea los dedos 2,3,4 que deben tocar el teclado en posición vertical concentrándose el peso y la fuerza de la gravedad en ellos, evitando la caída de la muñeca que arrastraría el peso de la mano fuera del teclado. Acto seguido, debía mantenerse el contacto de los dedos con la tecla mientras se elevaba la muñeca hasta volver a la posición de ataque inicial. (Para interpretar adecuadamente las ilustraciones debemos tener presente que el movimiento es continuo y consecutivo, sin paradas) (Selva, 1916).

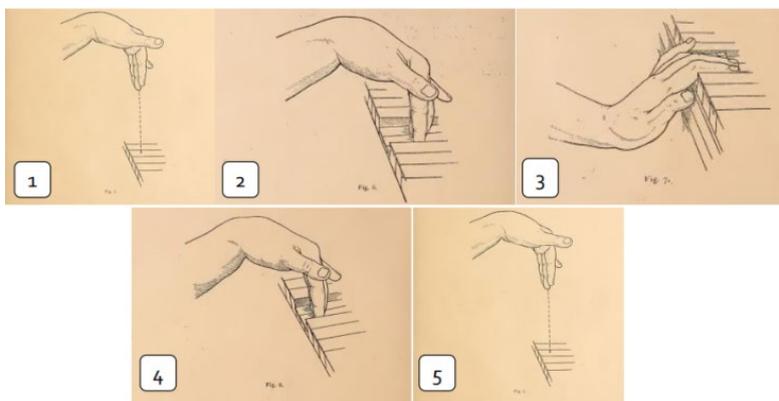


Figura 1. Secuencia ilustrada de ejercicio para obtener consciencia del concepto de desconstrucción muscular.
Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.15-18), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

Para Selva el aprendizaje de este concepto es similar al aprendizaje que realiza un niño al aprender a caminar. Primero movimientos desordenados, hasta que consigue refinarlos, utilizando la mínima cantidad de gesto y fuerza necesarias. Por lo que la ejecución al piano contendrá una gesticulación coherente, plástica y pacífica (Selva, 1916, p.9).

2. Movimientos de rotación del antebrazo, la técnica Dalcroze

Jean-Joël Barbier sostiene que, al igual que Breithaupt, Selva le dio mucha importancia a los movimientos de rotación del antebrazo (Timbrell, 1999, p.205). Respecto a esto, Timbrell (1999), asegura que:

La rotación supone una evolución instrumental, musical y técnica procedente de la gimnasia preparatoria de los desplazamientos acórdicos y consiste en fluctuaciones del brazo para conseguir una sonoridad natural propia de los artistas. Estos movimientos instintivos estuvieron prohibidos durante mucho tiempo, por entenderse que provocaban una rigidez errónea, si bien constituyen una de las aportaciones más novedosas del método de Selva. (Font Batallé, 2012, p.296)

Aunque ella dio un paso más. Selva aboga por una preparación gimnástica que considera fundamental que permitirá “desarrollar el gesto muscular del brazo y del antebrazo, así como del tacto muscular en la articulación digital” (Font Batallé, 2012, p.

311) para obtener un cuerpo capacitado para las necesidades instrumentales y musicales del piano. Esta metodología defendía los ejercicios eurítmicos de Émile Jacques Dalcroze (1865-1950). Barbier recuerda que una vez ella trajo a una mujer de Basilea que se especializaba en ellos. Esta maestra hacía que los niños caminaran o corrieran al ritmo de la música que se tocaba en varios tempos y metros, y les hacía agitar un brazo a dos tiempos mientras agitaban el otro en cuatro. Esto fomentó la participación de todo el cuerpo, un enfoque que estaba en el corazón de la interpretación y la enseñanza de Selva (Timbrell, 1999, p.205). En Cataluña es Joan Longueras el instructor del método Dalcroze. Font Batallé (2012), nos expone cómo las referencias a Dalcroze aparecen a lo largo de varios volúmenes de *L'enseignement...*, es el caso del libro preparatorio, donde Selva cita *La rythmique* (1903) de Dalcroze y expone la importancia de la preparación gimnástica; en el segundo volumen, basándose en el método de solfeo de Dalcroze, desarrolla el punto *La gimnasia rítmica, fundamento de toda educación musical y técnica* donde afirma:

El método empleado por Jacques-Dalcroze, es también remarcable por la gimnasia rítmica en lo que concierne a la educación del sentido de las duraciones e intensidades. Nosotros sobreentendemos el Solfeo, todo entero enseñado de esta manera, y apoyándonos sobre esta indispensable base, estudiamos aquí aquello que pertenece estrictamente a la apropiación del piano. (Selva, 1919, como se citó en Font Batallé, 2012, p. 313)

Y añade: “El trabajo de la gimnasia rítmica enseña admirablemente los principios de todo esto [...] el juicio intelectual está ya adquirido, y el cerebro sabe ordenar el movimiento necesario” (Selva, 1919, como se citó en Font Batallé, 2012, p. 313).

3. Técnica del *Scratch*

En una entrevista realizada por Timbrell a Jean-Joël Barbier, alumno de Louise Terrier y Libussé Novak, (ambas muy influenciadas por la enseñanza de Selva), destaca y describe esta técnica como una de sus ideas más importantes. En ella el dedo se desplaza hacia el borde de la tecla a medida que baja. Cada movimiento tenía que practicarse una y otra vez muy lentamente mientras se contaba un cierto número de tiempos. Para los principiantes, Selva tenía ejercicios externos al piano, en los que los dedos de la mano cerrada, descansando sobre una superficie plana, debían abrirse al máximo en diez pasos graduales, cada uno mantenido durante cuatro tiempos lentos y luego al contrario. También tenía ejercicios para chasquear la muñeca, y estos también debían practicarse en una mesa o escritorio (Timbrell, 1999, p.205).

Chiantore (2001), destaca su uso de ejercicios de simulación externos al piano como uno de sus elementos de novedad fundamentales. Aunque Selva no fue la primera en utilizar este tipo de ejercicios, Chiantore le atribuye llevar a la fama internacional esta práctica, a través de la publicación de su método, que obtuvo una notable popularidad.

4. Tipos de ejecución

Al igual que en los tratados de otros autores, como Matthay y Breithaupt, Selva también alude al uso de diferentes tipos de ejecución, con el objetivo de encontrar mediante el uso de cada tipo una respuesta tímbrica concreta. En su caso, expone tres tipos:

- *Jeu appuyé* (Chiantore lo traduce como ejecución apoyada) propia de carácter interior.¹

¹ Para mejorar la visualización de su teoría, hemos elaborado una representación audiovisual de los tres tipos de ejecución, cuyos hipervínculos adjuntaremos paralelamente a la explicación. *Jeu appuyé* sobre dedo aislado: <https://youtu.be/g5wR7Sf0s-g>

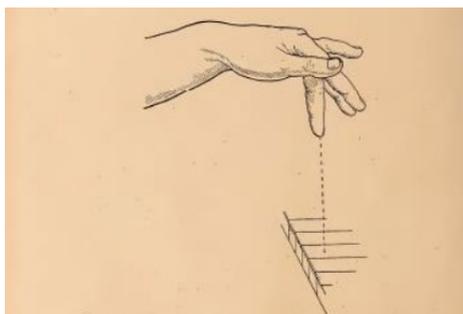


Figura 2. Ilustración descriptiva del *jeu appuyé* al momento de caer la mano sobre el teclado con dedo aislado.
Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.22), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

Selva lo explica de la siguiente manera:

El *jeu appuyé* se realiza dejando reposar la mano, apoyándose sobre el teclado y dejando que éste soporte su propio peso. [...] El movimiento de ataque que le corresponde es la caída libre. Dicha caída [...] produce la sonoridad más profunda, más amplia y más suave que se pueda realizar en el piano, ya que la cuerda es puesta en vibración con profundidad y sin violencia. Este tipo de ejecución coincide siempre con el acento musical, el acento tónico. El acento es el alma de la palabra, la base de la melodía, y el acento es un apoyo, no un simple refuerzo: es el punto hacia el cual tienden o convergen las fuerzas en acción. [...] El gesto físico, que coincide por completo con el gesto musical y se identifica con él, traduce el acento en un apoyo y en un reposo de su movimiento. (Chiantore, 2001, p.688)

Este tipo de ejecución proviene del ejercicio de *inercia* expuesto en el primer punto de este apartado, pero se realiza con un dedo aislado. “Seul, le doigt qui va attaquer se dispose verticalement sous la main, tandis que les doigts qui ne jouent pas se tiennent éloignés de lui, étendus, continuant la ligne du dos de la main” [Solo el dedo que va a atacar se coloca verticalmente debajo de la mano, mientras que los dedos no están tocando se mantienen alejados de él, extendidos, continuando la línea del dorso (Figura 2)] (Selva, 1916, p.22).

Nunca se deben doblar bajo la mano, ni mantenerse más abajo que el que va a tocar. Cuanta más rectitud y se ataque por la punta, más preciso será el ataque.

Como si estuviésemos observando el movimiento a cámara lenta, la mano cae sobre el dedo previamente preparado, Selva incide en que la mente debe visualizar todo el movimiento siguiente antes de ejecutarlo, teniendo en cuenta la elevación de la muñeca, el cambio de dedos y el lugar que la mano debe ocupar por encima del teclado de cara al próximo ataque.

Para trabajarlo, Selva expone el siguiente orden:

Manos separadas primero, de forma lenta, con la mano izquierda dos octavas más abajo sobre teclas blancas, trabajando el modelo (Figura 3²) sobre cada dedo, se insistirá sobre los dedos más torpes:



Figura 3. Ejercicio para practicar *Jeu appuyé* en varias notas mediante dedo 3. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.22), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

² *Jeu appuyé* en varias notas mediante dedo 3: <https://youtu.be/cO1A2wxtyaE>

A continuación adjuntamos la orientación de las distancias orientativas que propone Selva (Figura 7⁴ y 8⁵):

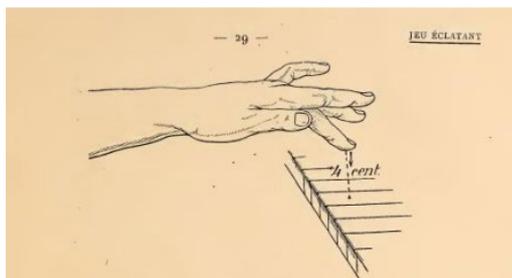


Figura 7. Distancia orientativa cerca del teclado. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.29), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

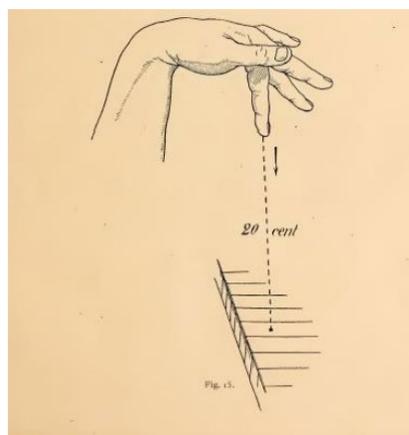


Figura 8. Distancia orientativa lejos del teclado. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.29), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

Las indicaciones en centímetros son para orientar las distancias, no son literales. En el *jeu éclatant*, la mano y los dedos deben estar lo suficientemente contraídos para no flexionarse al impactar el teclado. Se deben trabajar los mismos ejercicios que en el *jeu appuyé*, pero practicando desde diferentes alturas (Selva, 1916).

- *Jeu léger ou indifférent* (Chiantore lo traduce como ejecución indiferente o ligera) propio de carácter indiferente.

La ejecución ligera, llamada así porque la mano retiene la mayor parte de su peso para ejecutarla, es lo que comúnmente se llama tocar el piano normal. Da una sonoridad de intensidad media, sin ninguna particular riqueza ni brillo tímbrico, por eso conviene, a través de esa indiferencia, crear los fondos neutros de los acompañamientos, las partes secundarias. Para realizarlo utilizamos la denominada posición clásica de la mano: la mano, la muñeca y el antebrazo formando un cuerpo en línea horizontal, los dedos más o menos redondeados... El ataque debe realizarse desde cerca o desde una altura media. Esta ejecución puede ser reforzada ya sea por la articulación del dedo, o por la de la muñeca, o por la del codo, dependiendo de la fuerza de la sonoridad a producir (Selva, 1916, p.31).

⁴ *Jeu éclatant* desde cerca: <https://youtu.be/4foUj17jvF8>

⁵ *Jeu éclatant* desde lejos: <https://youtu.be/kTKX85o5wgg>

Para trabajar este tipo utiliza ejercicios similares a los estudiados para el *jeu éclatant*. Se practicará atacando primero con la acción del antebrazo, (ver Figura 9⁶), luego por el de la muñeca (Figura 10⁷) y finalmente por el del dedo solo (Figura 11⁸):

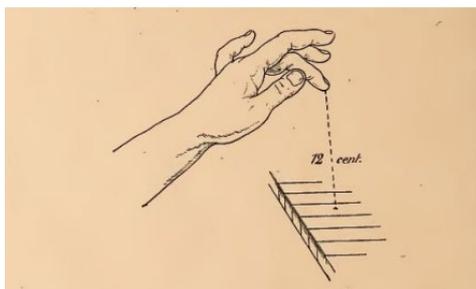


Figura 9. Ilustración descriptiva del *Jeu indifférent* mediante ataque de antebrazo. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.32), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

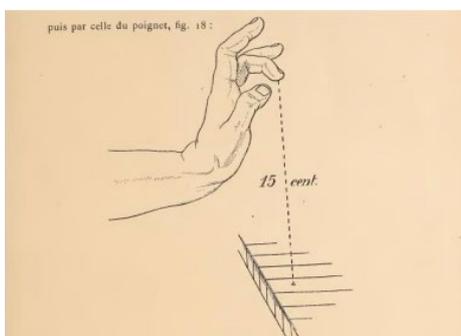


Figura 10. Ilustración descriptiva del *Jeu indifférent* mediante ataque de muñeca. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.33), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

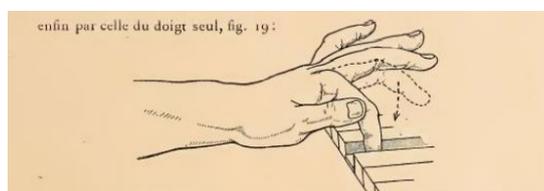


Figura 11. Ilustración descriptiva del *Jeu indifférent* mediante ataque de dedo. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.33), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

5. Concepto de *neuma*

En primer lugar, Selva expone los diferentes tipos de ataque para tocar una sola nota aislada y sus diferentes posibilidades tímbricas, que resume en tres tipos. Una vez trabajado, considera como el siguiente paso lógico aprender la forma de conectar dos o más sonidos a través de la aplicación de estos ataques.

Para determinar su uso, es necesaria la comprensión de su teoría del *neuma*. Define el *neuma* como un grupo de sonidos o célula elemental del lenguaje musical.

La forma estructural en la que se construye la lengua es la misma para la música, constituyen un lenguaje. Ambas se componen por elementos que al unirse adquieren una forma y significado.

⁶ *Jeu indifférent* de antebrazo: <https://youtu.be/kExYSIaU7uQ>

⁷ *Jeu indifférent* de muñeca: <https://youtu.be/90JPJAjGfNc>

⁸ *Jeu indifférent* de dedo: https://youtu.be/tPo0hpi_R_0

Para explicarlo, Selva compara la conformación de una palabra u oración con la conformación de la música. La primera surge de la unión de letras que forman una sílaba, varias sílabas juntas forman una palabra y varias palabras constituyen una oración. En el caso de la segunda, la célula más pequeña es el *neuma* y la unión de *neumas* forma motivos y los motivos las frases musicales.

Sin embargo, explica que el sentido y la expresión se lo otorga el uso de la acentuación. El acento constituye su centro vital y la diferencia de acentuación entre unas sílabas y otras da forma a la palabra, convirtiéndose en la expresión, en la acción de un pensamiento, cobrando vida. Para “dar vida” a las palabras y a los sonidos, debe evitarse la monotonía y tener un conocimiento claro de cómo acentuar. Este proceso de aprender a agrupar los sonidos debe realizarse antes de fomentar el desarrollo de la articulación de dedos, para evitar orientar la mente hacia el trabajo gimnástico en lugar de hacia la obtención de un ideal expresivo.

Para conseguir la agrupación de los sonidos es necesario el uso del gesto, movimiento de la mano y el brazo coordinado que dirige al pianista a la ejecución correcta en la articulación, a la acentuación, produciendo la concordancia de las notas con el sentido musical. Toda posibilidad expresiva surge de la conformidad de la ondulación del gesto físico con la ondulación del gesto musical. Es el pleno conocimiento y plena posesión de este gesto lo que constituye toda ciencia y toda técnica instrumental.

Selva nos divide el uso del gesto en tres tipos: *lancé*, *retiré* (gestos de entrada y salida del teclado) y sin gesto. (Inciso: Gesto de entrada y salida del teclado y sin gesto, es la descripción en general de los tipos de movimientos respecto al teclado, clasificándolos según su ubicación respecto al teclado).

Los tipos de ataque contienen gestos de entrada y salida del teclado pero varían en base a la sonoridad que quieren producir.

El gesto *lancé* acentúa y amplifica el sonido y se emplea en: todas las notas melódicas graves o agudas, la mayoría de notas graves, cada primera nota de los grupos de dos notas, ciertos acentos, ya sean rítmicos o patéticos, notas sincopadas, las notas reales de los acordes y retardos.

El gesto *retiré* lo difumina y extingue. Las notas en las que se emplea son: todas las terminaciones débiles de frases y ritmos; todas las últimas notas de los grupos de dos notas y algunos sonidos difuminados, susurrados.

La clasificación de notas sin gesto incluye todos los grupos de sonido que forman el acompañamiento, relleno y que en general están en un segundo plano.

El *neuma* es un acento en movimiento. El acento, como hemos visto, es un apoyo. Y el gesto es el encargado de realizar el *neuma*. En el habla podemos distinguir la oscilación entre dos fuerzas opuestas: la que viene, que aumenta hasta el clímax, que reposa en el acento. Y la que se va, que conlleva la disminución de la intensidad y se aleja del clímax.

Esta oscilación puede aparecer de forma parcial o aparecer sin ser percibida. Es lo que Selva denomina el *Ritmo*. El ritmo es orden y proporción de uno o más elementos en el espacio y en el tiempo. Esta oscilación rítmica afecta al *neuma*, que pasa por tres etapas: Parte del silencio, aumenta hasta el punto de apoyo/acento y desde este disminuye hasta el silencio.

Al tocar un solo sonido, también se mantiene este principio de la oscilación rítmica en el *neuma*, solo que no se percibe dicho movimiento, sino que solo se percibe el apoyo. Para ilustrarlo, Selva (1916) lo compara con ver una luz de noche, entre la oscuridad y un punto de luz no percibimos la oscilación de las corrientes de claridad progresiva que conectan estos dos términos opuestos. Para el *neuma*, el sonido aislado es una luz en la noche. Pero cuando otros sonidos intervienen, aumenta o disminuye su intensidad según el lugar que ocupen en la necesaria oscilación entre silencio-acento-silencio (p.47).

En este sentido, define esencialmente cuatro modelos de *neuma*, que ejemplifica en la Figura 12:

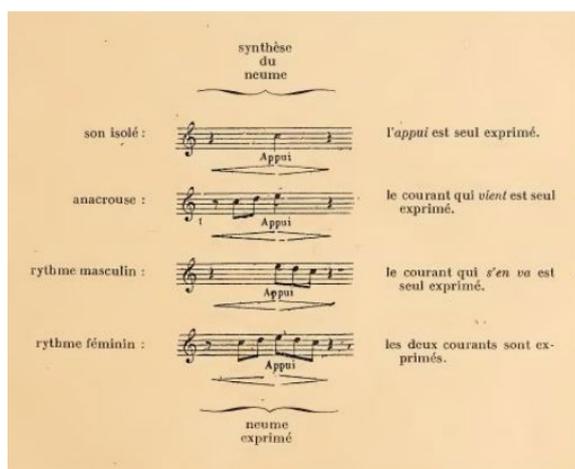


Figura 12. Cuatro modelos de *neuma*, en base a su oscilación rítmica. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.47), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

1. Aislado: Solo se percibe el apoyo
2. Anacrúsico: Se percibe la corriente que viene
3. Masculino: Se percibe la corriente que se va
4. Femenino: Se perciben las dos corrientes

A pesar de esta multiplicidad, el *neuma* es uno en esencia, solo tiene una forma de emisión que es realizada por el mismo gesto que es necesario para realizar la ejecución apoyada. Este gesto se descompondrá, presentando sus corrientes más lentamente según las necesidades de la huella del *neuma*. Por ello, se aprenderá a expresar el *neuma* a través de la práctica de la descomposición de los movimientos que componen el gesto y el recorrido entre cada etapa interna del *neuma* (silencio-apoyo-silencio).

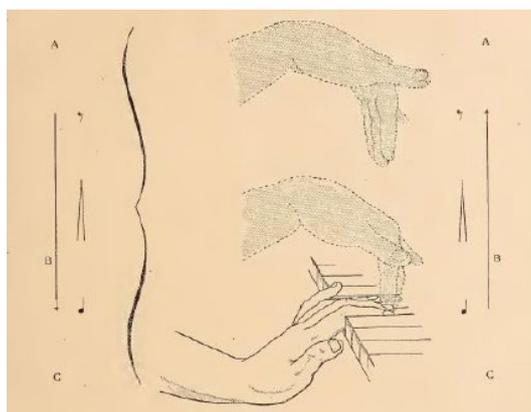


Figura 13. Desarrollo del gesto del *neuma* en sus tres etapas: silencio-apoyo-silencio. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.49), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

Observando la unión entre cada posición, Selva nos explica que es la muñeca la que controla la gravedad, por lo que su educación es esencial para poder graduar la intensidad de la ejecución apoyada a la hora de realizar el *neuma*.

El gesto, movimiento conjunto de muñeca y antebrazo que aglutina los ataques de las distintas notas de un mismo *neuma*, variará según varios factores, como la extensión de los intervalos y la trayectoria del movimiento melódico (Chiantore, 2010, p.108).

Para hablar de estas trayectorias, se valdrá de la terminología latina que estudió en la *Schola Cantorum*, que entre otras cosas se había dedicado a la recuperación de la música gregoriana:

-*Neumas* de dos sonidos: *podatus* (sonidos ascendentes) y *clivis* (sonidos descendentes)

-*Neumas* de tres sonidos: *scandicus* (tres sonidos ascendentes), *climacus* (tres sonidos descendentes), *torculus* (un sonido agudo entre dos más graves) y *porrectus* (un sonido grave entre dos sonidos más agudos) (Chiantore, 2010, p.110).

Respecto al uso de estos términos, Chiantore (2010) comenta que estos parten de la imposibilidad de concebir separadamente intervalos y acentuación, y denotan una sensibilidad muy diferente a la mostrada por otros teóricos de la época en sus textos técnicos citando como ejemplo a Breithaupt, Steinhausen y Matthey. (p.110).

Hacia la mitad del primer volumen, Selva procede a la preparación de los movimientos para realizar el *neuma* a través de una serie de ejercicios. Para ello primero hay que dominar los movimientos de elevación y bajada de la muñeca que son fundamentales para graduar la intensidad del *jeu appuyé* en la ejecución del *neuma*.

El trabajo previo hasta la práctica de los diferentes *neumas* comprende el entrenamiento de brazo, muñeca, mano y dedos a través de la realización de: movimientos de la muñeca sin los dedos, los dedos sin la muñeca; articulación de dedos y el manejo de la gravedad, de la graduación del peso, todo esto sin perder de vista el fin expresivo.

Luego explica cómo trabajar concretamente los distintos tipos de *neumas*.

Comienza primero por los de ritmo masculino, en los que percibimos el apoyo en la primera nota y la pérdida progresiva del sonido. Dentro de los de ritmo masculino expone los de dos sonidos que equivaldrían en la terminología latina a *podatus* y *clivis*, apoyaturas ascendentes y descendentes. Explica detenidamente el gesto, su práctica en diferentes digitaciones y después separados por un gran intervalo. Al principio siempre se practica con manos separadas e insiste en la exageración inicial del movimiento hasta su asimilación.

Trabaja también los *neumas* de ritmo masculino de más de tres (*scandicus* y *climacus*), de cuatro y de cinco sonidos, siempre manteniendo el esquema melódico por grados conjuntos ascendentes y descendentes donde el apoyo se encuentra en la primera nota. Trabaja con diferentes patrones, combina las manos y trabaja la independencia de ambas.

-Explicación de *neumas* de dos sonidos de ritmo masculino (Selva, 1916, p. 77):

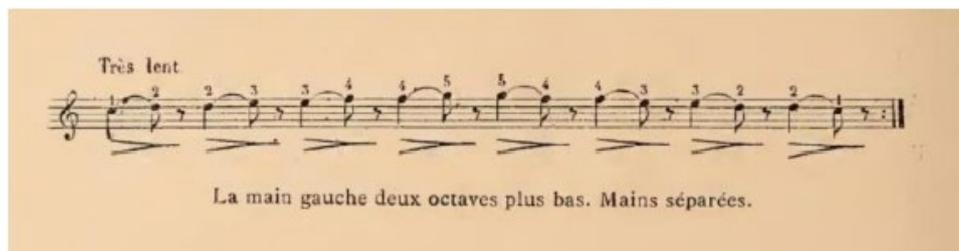


Figura 14. Ejemplo escrito de cómo realizar *neumas* de dos sonidos de ritmo masculino. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.76), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

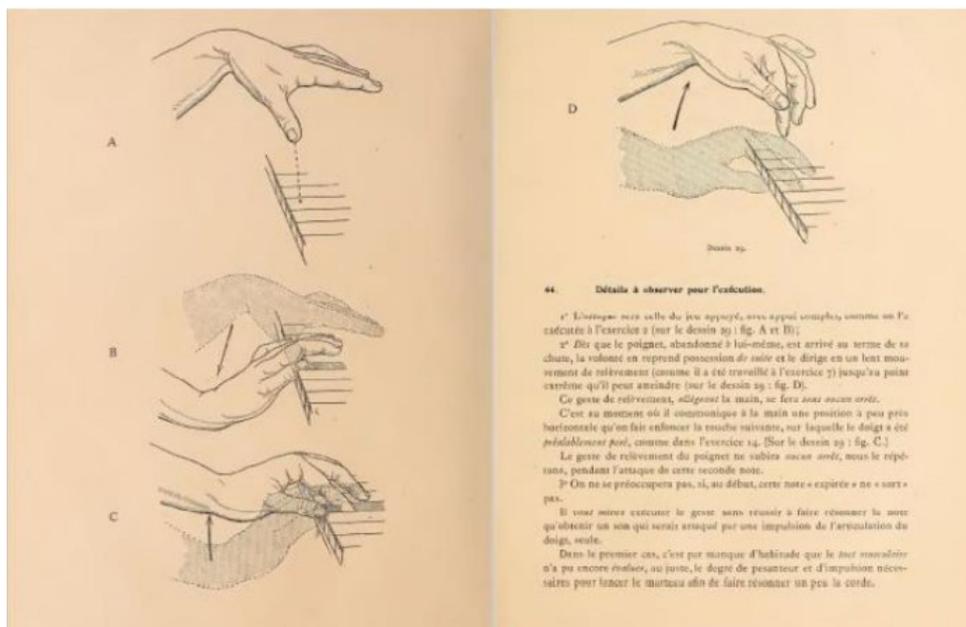


Figura 15. Ejemplo ilustrado de cómo realizar neumas de dos sonidos de ritmo masculino. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.77), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

Para realizarlo se empleará el *jeu appuyé* (fig. A y B). Cuando la muñeca llegue al final de su caída, debe recuperar la posición mediante la elevación a la posición más alta que pueda alcanzar a través de un movimiento lento de recuperación. (fig. D). Durante esa elevación se presionará la siguiente tecla, cuyo dedo ya ha sido preparado previamente cuando en la caída la mano ha llegado a una posición más o menos horizontal (fig. C). Durante el ataque de la segunda nota, el gesto de elevación de la muñeca mientras se va levantando el dedo no sufrirá ninguna parada. La sonoridad de la segunda nota debe ser *expirada*, evitando un sonido atacado por la articulación del dedo.

Continúa en segundo lugar con los *neumas* de dos sonidos de ritmo femenino, que equivaldrían en la terminología latina a *torculus* y *porrectus*, bordaduras ascendentes y descendentes. En una primera instancia, esta última afirmación puede dar lugar a confusión, puesto que los *neumas torculus* y *porrectus* son considerados *neumas* de tres notas. A este respecto, Selva realiza la siguiente aclaración:

Le rythme féminin, étant un tracé d'aller et de retour entre le silence, l'appui, et le silence, nous désignerons celui qui ne comporte qu'une note pour chacun de ces courants, et une note pour l'accent, sous la qualification de rythme de deux sons, bien que l'émission totale du neume comporte ainsi trois notes. De même, un rythme féminin de trois sons comportera cinq notes, un rythme de quatre sons en comportera sept, etc.

[El ritmo femenino, al ser un camino de ida y vuelta entre el silencio, el apoyo y el silencio, designaremos que tiene una sola nota para cada una de estas corrientes, y una para el acento, bajo la calificación de ritmo de dos sonidos, aunque la emisión total del neuma comprende tres notas. Asimismo, un ritmo femenino de tres sonidos tendrá cinco notas, un ritmo de cuatro sonidos tendrá siete, etc.]. (Selva, 1916, p.97)

En el caso de los *neumas* de ritmo femenino, el trabajo debe enfocarse en la llegada al punto de apoyo, puesto que el decrecimiento que le sigue después se ejecutaría igual que el ritmo masculino.

-Explicación de *neumas* de dos sonidos de ritmo femenino (Selva, 1916, p. 100):

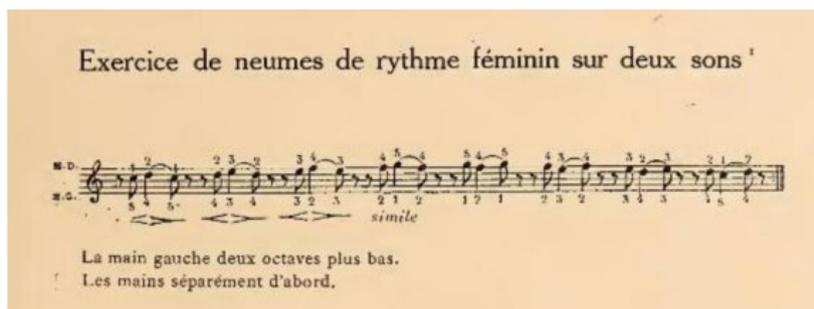


Figura 16. Ejemplo escrito de cómo realizar *neumas* de dos sonidos de ritmo femenino. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.98), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

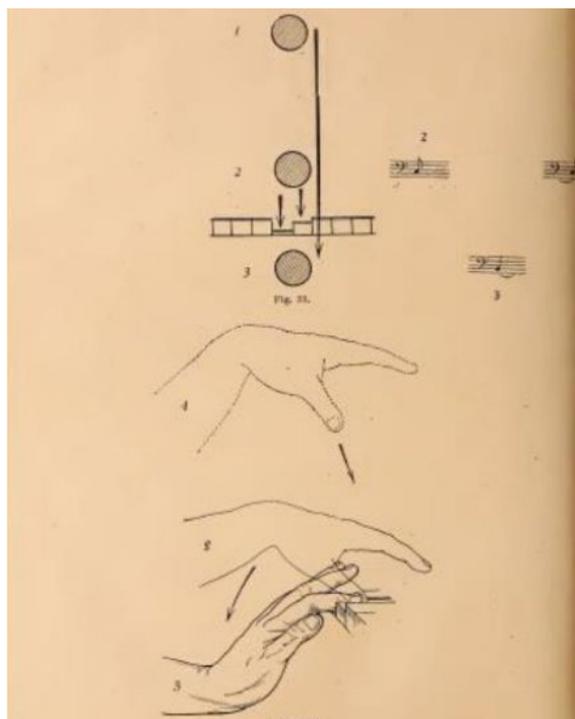


Figura 17. Ejemplo ilustrado de cómo realizar *neumas* de dos sonidos de ritmo femenino. Fuente: *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher* (p.98), por B. Selva, 1916, Rouart Lerolle et Cie.

La Figura 17 muestra la mano izquierda preparándose para atacar un *neuma* de ritmo femenino de dos sonidos, la primera de las cuales se toca con el pulgar y la segunda, que lleva el acento con el dedo índice. Primero, el pulgar previamente colocado, se acerca al teclado. Después, en la segunda ilustración de la mano, se apoya suavemente sobre la tecla, con mínima presión, el peso del brazo y de la mano junto con la velocidad de caída son en este caso retenidos por voluntad. Finalmente, la muñeca se deja caer, mientras que el dedo índice realiza el acento a través del *Jeu appuyé*. En el dibujo esquemático encima de las manos se muestran las distintas ubicaciones de la muñeca en estos tres momentos del gesto de descenso. Las flechas indican la dirección del gesto. La que viene de la ubicación 1 indica que todo el gesto es un descenso continuo, llegando a su punto de reposo solo en 3. La colocada debajo de la ubicación 2 muestra que en este momento la mínima presión del dedo consigue justo lo que se necesita para obtener un sonido tenue. Selva apunta que cuando se domine el gesto la distancia de preparación entre 1 y 2 se debe reducir porque la mano ya va retenida deliberadamente, por lo que esta mayor distancia en la práctica es inútil para el ataque.

Por último, sigue la misma estructura de trabajo que con los *neumas* de ritmo masculino, pero añade la combinación de ambos con sonidos aislados con diferentes ataques y ambas manos.

6. Concepto de *empreinte* o huella

Al igual que Marie Jaëll, Selva pone en valor el uso de la tactilidad de la huella, punto esencial de la técnica descuidado por casi todos los teóricos y pedagogos. Para ello nos habla del concepto de *empreinte*. Este concepto es desarrollado por Selva fundamentalmente en el segundo volumen de *L'enseignement musical de la technique du piano*. Lo define como “la manera en que los dedos se acomodan según la constitución del intervalo o del acorde” (Pérez-Colodrero, 2009, p.757).

La *empreinte* siempre tiene en cuenta la adaptación de la mano al contorno topográfico del teclado, que comprende/incluye tres aspectos: el espaciado entre dedos según los intervalos, las diferencias de altura y longitud entre las teclas blancas y negras y las diferencias resultantes en los puntos de contacto de los dedos cuando tocan las teclas.

Selva propone el estudio de las huellas como recurso aplicable para ayudar a desarrollar la técnica. Aunque en un primer lugar recomienda este estudio para la ejecución de acordes y notas dobles, no descarta su utilidad al aplicarse en diferentes pasajes pianísticos, puesto que considera el intervalo como el componente básico de todos los pasajes, y por lo tanto, también la huella (Spicuzza, 1980).

Selva nunca desarrolló sus ideas en una discusión sobre la digitación, aunque lo tenía planteado. Observó que los acordes de más de tres notas debían limitarse a una sola digitación, aquella que la mano pueda alcanzar con mayor facilidad. Y que para los acordes de dos y tres notas debían probarse de forma sucesiva todas las combinaciones de dedos posibles, incluidas las incómodas, para estudiar y buscar aquella digitación en la que los dedos cayesen con mayor naturalidad sobre las teclas. Destaca también la importancia de la forma y el tamaño de la mano, aspecto personal e individual de cada pianista a la hora de encontrar una digitación cómoda. Cabe señalar que Selva no limitó su estudio a los acordes en el tradicional sentido armónico mayor-menor. En este segundo volumen, dedicó espacio a grupos de cuatro o más notas en varias combinaciones de teclas en blanco y negro (Spicuzza, 1980).

-Formas de modificar las huellas para la práctica técnica.

Al tocar diferentes pasajes, el pianista a menudo debe alterar la forma de la mano (la huella) para adaptarse a una nueva serie de notas. Para poder practicar esto, Selva consideró la práctica de intervalos, mediante grupos de cuatro o más notas en varias combinaciones de teclas blancas y negras. A esto lo denominó modificación de huellas. Cuando se suceden varios intervalos diferentes, es necesario modificar la huella del primer intervalo, previamente sostenido por la mano (Spicuzza, 1980).

Selva expone siete maneras en las que las formas de las huellas pueden modificarse:

(...) by the substitution of a finger by another without repeating the keys; by the sliding of a finger from one key to another; by changing the space between fingers (lateral distance); by changing fingers over the same key (repeated notes); by exchanging the fingers between themselves; by a sudden shift in the axis of the hand or arm; by a difference of force between the fingers playing an imprint. [(...) mediante la sustitución de un dedo por otro sin repetir las teclas; mediante el deslizamiento de un dedo de una tecla a otra; cambiando el espacio entre los dedos (distancia lateral); cambiando los dedos sobre la misma tecla (notas repetidas); intercambiando los dedos entre ellos; por un cambio repentino en el eje de la mano o el brazo; por una diferencia de fuerza entre los dedos al tocar una huella.]. (Selva, como se citó en Spicuzza, 1980, p.182)

Respecto a estas siete posibles modificaciones, Spicuzza (1980) declara que Selva no adjuntó en su tratado la aplicación de estas a pasajes musicales, sin embargo, él nos ilustra cinco de ellas, puesto que considera que son las únicas que se pueden aplicar al arte de digitar:

1. Mediante la sustitución de un dedo por otro sin repetir las teclas.



Figura 18. Fuente: *Piano fingering: an approach based upon the imprint analysis of Blanche Selva* (p.197), por P.J. Spicuzza, 1980, Ball State University.

Los corchetes indican las huellas que aparecen en el pasaje, en este caso podemos observar la sustitución del dedo 3 por el 1 y viceversa, sin levantar la nota. De esta manera, la huella es modificada usando estos dedos como eje central para poder abarcar más registro.

2. Mediante el deslizamiento de un dedo de una tecla a otra.



Figura 19. Fuente: *Piano fingering: an approach based upon the imprint analysis of Blanche Selva* (p.198), por P.J. Spicuzza, 1980, Ball State University.

En este caso, mediante este deslizamiento de un mismo dedo, disminuimos la cantidad de veces que es necesario realizar un cruzamiento, haciendo la posición más estable y facilitando la comodidad en los pasajes. Tanto en el primer como segundo caso, podemos observar un deslizamiento 1-1 y un deslizamiento 5-5 después de un gran salto que nos proporciona un mejor calado/apoyo de las teclas, que se traduce en una mayor seguridad a la hora de realizar ese salto.

3. Cambiando el espacio entre los dedos (distancia lateral)



Figura 20. Fuente: *Piano fingering: an approach based upon the imprint analysis of Blanche Selva* (p.199), por P.J. Spicuzza, 1980, Ball State University.

Esta modificación varía la posición mediante la contracción y la extensión de la mano. Podemos apreciar cómo en muchos casos, la huella es modificada para obtener acordes diferentes con notas comunes, enlaces armónicos. El estudio de estos diseños a través de la comprensión y enlace de las modificaciones de huella, es fundamental para el pianista.

sincronizada con la interpretación grabada de Selva para mejorar la visualización de su teoría (Selva, 2018, 9m05s):

1. Mediante la sustitución de un dedo por otro sin repetir las teclas. 2. Mediante el deslizamiento de un dedo de una tecla a otra. 3. Cambiando el espacio entre los dedos (distancia lateral). 4. Cambiando los dedos sobre la misma tecla (notas repetidas). 5. Intercambiando los dedos entre ellos mismos. 6. Por un cambio repentino en el eje de la mano o el brazo. 7. Diferencia de fuerza entre los dedos tocando una huella.

Figura 23. Aplicación de diferentes tipos de huella a un fragmento de la *Partita No. 1* de J.S. Bach

PRESENCIA DE LA AUTORA EN ANDALUCÍA

Durante el transcurso de la investigación hemos encontrado una serie de documentación que alude a la realización por parte de Selva de una gira de conciertos en Andalucía. El contraste y análisis de esta información nos ha permitido recomponer la recepción de la autora en el contexto cultural musical en la Andalucía de principios del siglo XX.

Aunque el núcleo de este artículo se encuentra en los fundamentos de la teoría técnica de Selva, este trabajo tiene como objetivo recuperar y evitar el olvido de las aportaciones de esta figura, situación que hemos expuesto en el estado de la cuestión. Este objetivo unido al hecho de que el foco de los hallazgos se encuentra en Andalucía, ha motivado que para no romper con el carácter y principios del trabajo se incluya en el mismo un apartado dedicado a esta información.

Esta gira se desarrolla a lo largo del invierno del año 1925, en los siguientes lugares y fechas: “Baeza (23/I), Linares (24/I), Bobadilla y Algeciras (25/I), Cádiz (28/I), Sevilla y Córdoba (29/I), Úbeda (30-31/I) y Granada (1-3/II)...” (Font Batallé, p.102). Hemos podido corroborar doblemente estas fechas gracias a los datos facilitados por la *Association Blanche Selva*. Esta gira fue promovida por las *Asociaciones de Cultura Musical*, también conocida como ACM (Font Batallé, 2012).

Desde principios del siglo XX hasta la década de los veinte, la situación de la música en Andalucía atraviesa una serie de cambios. A partir de los años veinte la actividad musical adquiere más relevancia e interés, reflejado en el aumento de “la actividad crítica y la publicación de revistas estrictamente musicales” (Zalduondo, 2001, p.325). El desarrollo de la vida cultural musical en los años veinte en las ciudades andaluzas no era un proceso homogéneo, sino que cada provincia atendía a diferentes circunstancias.

En Andalucía, la ACM creó varias delegaciones, la primera que se erigió fue la de Cádiz, y el resto se ubicaron en las localidades de “Algeciras, Almería, Andújar, Baeza, Granada, Huelva, Jaén, Jerez, Linares, Málaga, Martos, Motril, Ronda San Fernando, Sanlúcar, Sevilla y Úbeda” (López Marinas, 2009, p.294).

Los intérpretes contratados para los conciertos eran en su mayoría extranjeros. Entre los pianistas podemos citar nombres como los de “Rubinstein, Fischer, Serkin, Horowitz,

Prokofiev, Rachmaninov, Brailowsky, Iturbi, Cubiles, Wanda Landowska, Backhaus, Kempff, Sauer, Giesiking, Casadesús, Cortot y Arrau” (López Marinas, 2009, p.293).

A partir de la búsqueda de referencias a Blanca Selva en la base de datos del Centro de Documentación Musical de Andalucía, se han podido localizar varios periódicos de la época en los que se hacen alusiones a su gira.

En el periódico *El Guadalete*, de Jerez de la Frontera, encontramos dos publicaciones que datan respectivamente del 28 de enero de 1925 y el 30 de enero de 1925. (Todas las publicaciones periódicas que aparezcan en el texto a partir de ahora se podrán consultar en el Anexo).

En la primera publicación (ver Anexo, Figura 1) se explica que Selva reemplazará al pianista Eugen Linz en su comparecencia en el *Teatro Eslava*, mencionando que el *Diario de Cádiz* el día anterior había hecho una publicación sobre ella. Este último dato demuestra que Selva seguramente fue referenciada en más periódicos a los que en el presente trabajo no se ha podido acceder por no encontrarse digitalizados. En la segunda publicación (ver Anexo, Figura 2), después de haberse producido el concierto, se hace un breve comentario de su recepción del público y de las impresiones del escritor de la columna, que fueron favorables. A continuación, describe el repertorio que interpretó, donde figuran lo que parece ser una Partita de Bach (en el periódico pone Partela), la Sinfonía Cromática de Bach, Preludio Coral y Fuga de Franck y obras de Scarlatti, Pasquini y Rameau, aunque el autor sugiere la aparición de obras que resultasen más cercanas y fáciles de comprender para el público.

A continuación, observaremos la recepción de Selva en contexto de la actividad cultural musical granadina. Existen varios motivos por los que resulta significativo profundizar en la actividad musical y cultural de Granada.

Ante todo, Granada constituye una de las ciudades más activas culturalmente dentro de Andalucía en ese momento (Pérez Zalduondo, 2001) y ya poseía cierta tradición de divulgación musical. Por un lado, existían varias instituciones con ese objetivo cultural, entre ellas el Centro Artístico, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el Ateneo Científico Literario y Artístico, también estaban el Conservatorio y la Universidad. Por otro lado, son innegables y representativas de la ciudad las figuras de Manuel de Falla y Federico García Lorca, que atrajeron a otros intelectuales, convirtiendo en escenario de sucesos culturales históricos a la ciudad y que tuvieron un gran impacto en otras zonas de Andalucía. Podemos poner como ejemplo la celebración en el año 1922 del Concurso de Cante Jondo, iniciativa apoyada por ambos y por otras figuras relevantes de la época como Joaquín Turina, Óscar Esplá y Juan Ramón Jiménez.

El concierto de Selva en Granada se produjo el 31 de enero de 1925. Tanto G. Selva como el periódico local granadino del 1 de febrero nos confirman este dato (ver Anexo, Figura 5).

El número del 26 de enero de 1925 (ver Anexo, Figura 3) de *El Defensor de Granada* anuncia junto a la fecha del concierto otros detalles como la hora (cinco de la tarde) y el lugar (*Teatro Cervantes*) y adjunta una pequeña reseña de sus méritos más reconocidos:

Los conciertos correspondientes al presente mes, tendrán lugar los días 30 y 31 a las cinco de la tarde en el Teatro Cervantes, actuando los eminentes pianistas Blanca Selva y Eugen Linz. Blanca Selva, discípula de Charles Bordes, posee sólida cultura musical adquirida durante varios años bajo la dirección, tan autorizada, de Vincent d’Indy. Es profesora de gran fama, autora de obras de ciencia muy notables y organiza cursos prácticos de interpretación en varios Conservatorios. Ilustres compositores modernos, entre ellos nuestro Isaac Albéniz, que le dedicó el segundo cuaderno de su “Iberia”; eligen a esta artista para intérprete de sus obras, habiendo merecido los más entusiastas elogios de Alberto Roussel, Guy Riports, Magnard y, sobre todos, Henri Duparc...(Sociedad de Cultura Musical, 26 de enero de 1925, p. 1)

En el periódico del 1 de febrero (ver Anexo, Figura 5), N. de la Fuente describe la recepción del público y detalla parte del programa. El programa se dividió en tres partes, en la primera se interpretaron *Tocatta* de Scarlatti, *Les niais de Sologne* de Rameau, *Sonata op.57 Appassionata* de Beethoven y *Tocatta sur le jeu du coucou* de Pasquini. En la segunda se interpretó el *Scherzo Vals* de Chabrier, *Danza* de Debussy, *Impromptu en Fa menor Op.142 núm.4* de Schubert y *Juegos de Agua* de Ravel. Por último, la tercera parte estuvo dedicada a Albéniz con la interpretación de *Córdoba*, *Seguidillas* y *Triana*. (Hemos corregido y detallado mejor los títulos de las obras, puesto que en el periódico existen algunas erratas e imprecisiones).

En el concierto de Granada, Selva interpreta obras de Ravel y Debussy. Revisando los programas presentados por pianistas en la ACM de Granada antes del concierto de Selva (López Marinas, *El Defensor de Granada*), no encontramos ninguna referencia a estos. También se ha procedido a revisar a través de las publicaciones de *El Defensor de Granada* los programas de conciertos organizados por el *Centro Artístico*, cuya actividad es anterior a la de la ACM, y a nivel de recital de piano solista, no hemos encontrado tampoco ninguna referencia a estos autores. Aunque sobre el *Centro Literario* es posible que falten números, es muy probable que cuando Selva realiza su concierto fuese la primera vez que estas obras fueran escuchadas por el público granadino. Lo que es seguro es que es la primera pianista en tocarlas por parte de la ACM de Granada.

Dentro de los autores españoles interpretados por Selva, solo figuran dos compositores andaluces, Falla y Turina. Según los datos aportados por G. Selva (2014), Selva interpretó a Turina en siete ocasiones después de 1914 y solo una vez a Falla, aunque tampoco interpretó en demasiadas ocasiones a autores catalanes, exceptuando a Isaac Albéniz que fue con diferencia al que más interpretó (329 veces según G. Selva). En Granada precisamente, Manuel de Falla fue, según expone López Marinas (2010) “el autor vivo del que se programaron sus obras más veces, treinta y nueve” (p. 56) y que “evidentemente era el autor de más prestigio en ese momento” (p. 56). Sin embargo, este no figura en el programa de Selva. Una posible explicación es que el programa venía ya elegido de Madrid y no intervenían en este las delegaciones, puesto que el Delegado de Granada expresaba rechazo hacia la música moderna, por lo que si la Delegación eligiese los programas, seguramente Selva no habría podido interpretar a Debussy y Ravel (López Marinas, 2010).

Si Selva había establecido lazos de contacto y amistad con Albéniz, ¿conocería también a Turina y a Falla? Gracias a una publicación de Turina en prensa, sabemos que conocieron a Selva en persona en una reunión musical en casa de Albéniz, la cual reproducimos a continuación:

Un saloncito pequeño. En mi sofá se hallan sentados dos grandes músicos, Gabriel Fauré y Paul Dukas, cortésano el uno, dicharachero el otro. Blanca Selva destaca su enorme humanidad vestida de negro con adornos morados, lo que da un tinte eclesiástico a su figura. Falla y yo parecíamos estudiantes en vacaciones. En esto se presenta un trío de pulso y púa, con guitarra, laúd y bandurria. Es Ángel Barrios, que con dos colegas llegan de Granada. Tocan unas cuantas piezas de la primera época de Albéniz, con gran placer de la concurrencia, «Esto es ya viejo, pero hay algo», dice el maestro. Precisamente en aquellos días estaba escribiendo las piezas de su Iberia. Decidido, como siempre, se sienta al piano e intenta tocar una de ellas, tecleando con las manos y cantando a toda voz; ¡Qué desastre! Pero Blanca Selva corre en su auxilio, y con su maestría interpreta magníficamente la maravilla Iberia. Es todo un mar de poesía. Evocación, El puerto, Triana...Albéniz, desde un rincón, regocijadísimo, nos señala a la pianista, que navega segura por el teclado, sin miedo a las dificultades. (Turina, julio de 1948, p. 50-51)

A pesar de esta escena, no parece haber una relación muy estrecha entre los autores, sabemos gracias al Archivo Manuel de Falla que no hay vestigios de correspondencia entre Falla y Selva y también descartamos su presencia en el concierto de Selva en Granada, puesto que el periódico del 27 de enero de 1925 (ver Anexo, Figura 4) atestigua que Falla llegó el día 26 a Sevilla para dirigir personalmente una gira que va a realizar con La Orquesta Bética de Cámara. (Una “tournée artística, 27 de enero de 1925, p. 1).

En definitiva, la recepción de Selva en Andalucía fue muy positiva, teniendo muy buena acogida por parte del público, entusiasmado y entregado, pidiendo a menudo la realización de besos, y siendo también reconocida y valorada por los críticos de la prensa andaluza.

CONCLUSIONES FINALES

Selva, aunque próxima a las concepciones de otros tecnólogos, especialmente de Breithaupt y Marie Jäell, expone su propia visión musical en *L'enseignement musical de la technique du piano*.

La teoría técnica de Selva parte del uso de conceptos tradicionales e históricos (*neuma*) y los conjuga con una perspectiva científica teniendo en cuenta los nuevos conceptos e ideas que se estaban desarrollando en ese momento, como la importancia de la descontracción muscular y los movimientos rotatorios del antebrazo. Realiza un análisis exhaustivo y ordenado, con un lenguaje más claro y pragmático que el de otros tecnólogos, situación que ya expusimos con anterioridad.

Atribuye a la técnica una finalidad siempre ligada a la musical, siendo esta el medio para un fin. La teoría técnica de Selva también demuestra su perspectiva visionaria de la pedagogía musical, anticipando, como ocurre en el siglo XX, el uso de nuevas metodologías pedagógicas activas e integradoras (Dalcroze, Willems, Kodaly y Gordon, entre otras) que perciban la enseñanza musical no solo a través de la educación tradicional (principalmente teórica e instrumental), sino a través de la adquisición del conocimiento teórico partiendo de la experimentación y de la ciencia musical dentro de un ambiente de juego y confianza que fomente la creatividad y comprenda la música dentro de la realidad del alumno. Una perspectiva vital de la música sin duda muy en consonancia con la perspectiva y experiencia personal de Selva.

El desarrollo de la investigación ha supuesto también descubrir y poder analizar el papel de Selva en el contexto cultural musical de Andalucía en los años veinte, su recepción como figura internacional, su relación con compositores andaluces de la época, su posible estreno de obras significativas del repertorio pianístico en Granada y la estructura de sus programas concertísticos.

Ha quedado patente que las trabas principales para la difusión y divulgación de su figura están, al igual que en el caso de otros teóricos en la falta de traducciones a otros idiomas de sus textos y especialmente la existencia de pocas copias, de difícil acceso. Al igual que nuestra propuesta de ejemplos audiovisuales puede contribuir a clarificar la exposición de las ideas de Selva, un primer paso para poder cambiar esta situación y enriquecer el estudio de los músicos sería emprender un proyecto de digitalización de los textos teóricos y el acceso vía online libre desde repositorios especializados, que diesen pie a realizar traducciones, reediciones, revisiones y nuevas investigaciones.

REFERENCIAS

- Asociación de Cultura Musical. (28 de enero de 1925). *El Guadalete*, p. 1. Recuperado de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=102110&anyo=1925
- Bellman, J. (2001). Frederic Chopin, Antoine de Kotski and the *carezzando* touch. *Early Music*, 399-407. <https://www.jstor.org/stable/3519184>
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la UrTechnik*. Alianza.
- Chiantore, L. (2010). La théorie du neume dans les enregistrements de Blanche Selva. En J.M. Warszawski (Ed), *Blanche Selva naissance d'un piano moderne* (pp. 105-121). Symétrie.
- Concierto Blanca Selva. (1 de febrero de 1925). *El Defensor de Granada*, p. 1. Recuperado de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1033873&anyo=1925
- Cortot, A. (1928). *Principes rationnels de la technique pianistique*. Éditions Maurice Senart
- Font Batallé, M. (2012). *Blanche Selva y el "Noucentisme" musical en Cataluña*. Editorial de la Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/19570>
- Kaemper, G. (1969). *Techniques pianistiques. L'Évolution de la technologie pianistique*. Alphonse Leduc Éditions Musicales
- Kochevitsky, G. (1967). *The art of piano playing: A scientific approach*. SummyBirchard Co.
- Marinas, J. M. L. (2009). La Asociación de Cultura Musical. *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, (4), 291-319. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/pfmec/articulo/view/343/asociacion-cultura-musical1>
- Marinas, J. M. L. (2010). La Asociación de Cultura Musical en Granada. (1923-1932). *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, (5), 35-80. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/pfmec/articulo/view/348/asociacion-cultura-musical>
- Notas musicales. (30 de enero de 1925). *El Guadalete*, p. 1. Recuperado de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=102110&anyo=1925
- Pérez-Colodrero, C. (2009). Cuando el pianista es el que investiga: Blanche Selva (1884-1942), un estado de la cuestión. *Revista de Musicología*, 32(2), 751-767. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/39516>
- Selva, B. (1916). *L'enseignement musical de la technique du piano: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher*. (Vol. 1). Rouart, Lerolle et Cie. <https://archive.org/details/lenseignemantmus00selv>
- Selva, B. (2018). *Blanche Selva: Les enregistrements Columbia 1929-30*. J. Massià (violín). [CD]. FY Solstice
- Selva, G. (2010). *Une artiste incomparable: Blanche Selva, pianiste, pédagogue, musicienne*. Association Blanche Selva
- Selva, G. (2014). *Les Cahiers Blanche Selva: Blanche Selva, un répertoire exceptionnel*. (Vol. 2). Association Blanche Selva.
- Siek, S. (2012). *England's Piano Sage: The Life and Teachings of Tobias Matthay*. Scarecrow Press.

- Sociedad de Cultura Musical. (26 de enero de 1925). *El Defensor de Granada*, p. 1. Recuperado de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1033873&anyo=1925
- Spicuzza, P. J. (1980). *Piano fingering: An approach based upon the imprint analysis of Blanche Selva*. (Tesis doctoral). Ball State University. Recuperado de <https://www.proquest.com/openview/6269296bdbddcbe149b8df6c741c6d35/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=>
- Timbrell, C. (1999). *French Pianism: A Historical Perspective*. (2ª ed.). Kahn and Averill.
- Torres del Rincón, M. (2017). *La escuela anatómico-fisiológica de técnica pianística en Inglaterra y Alemania entre 1900 y 1939*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/679058>
- Turina, J. (julio de 1948). Viajes musicales: París. *LETRAS*, 50-51. Recuperado de <https://www.march.es/es/coleccion/archivo-joaquin-turina/ficha/--turina%3A9204>
- Una “tournée” artística. (27 de enero de 1925). *El Defensor de Granada*, p. 1. Recuperado de http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1033873&anyo=1925
- Zalduondo, G. P. (2001). Las sociedades musicales en Almería, Granada y Sevilla entre 1900 y 1936. *Cuadernos de música iberoamericana*, (8), 323-336 <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61222/4564456547890>

ANEXO

Pequeñas reseñas de periódicos de los años veinte sobre la actividad de Blanche Selva en Andalucía con la Asociación Cultural Musical (ACM)

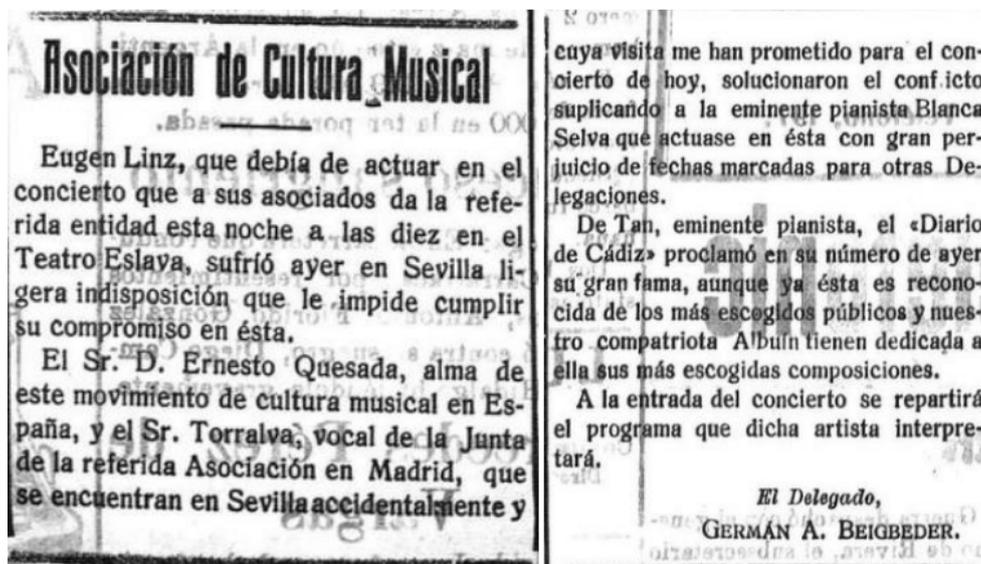


Figura 1. Extracto de periódico sobre la sustitución de Selva a Eugen Linz publicado el 28 de enero de 1925. Fuente: *El Guadalete* (p. 1), por Germán A. Beigbeder, 28 de enero de 1925.

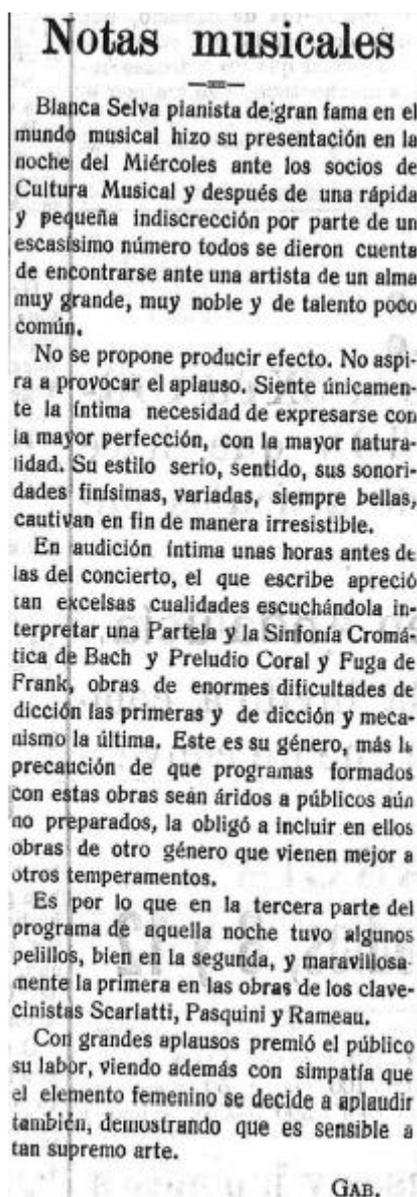


Figura 2. Extracto de periódico sobre el último concierto realizado por Selva detallando algunas de las piezas interpretadas publicado el 30 de enero de 1925. Fuente: *El Guadalete* (p. 1), 30 de enero de 1925.

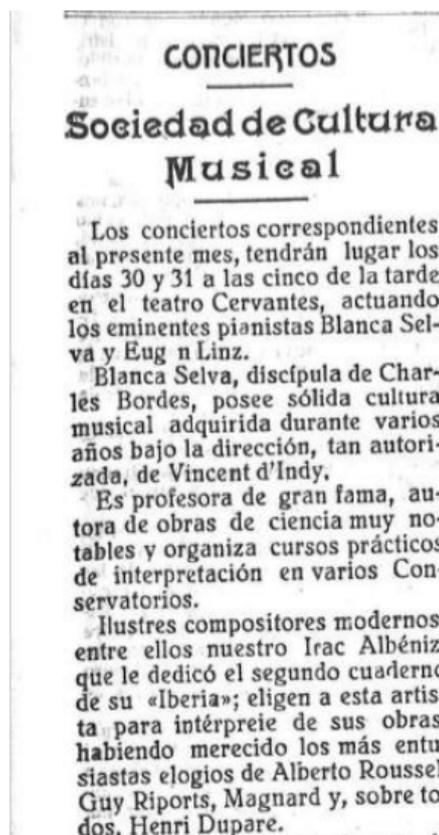


Figura 3. Extracto de periódico sobre la fecha y lugar del concierto de Blanche Selva en Granada publicado el 26 de enero de 1925. Fuente: *El Defensor de Granada* (p. 1), 26 de enero de 1925.

EL MAESTRO FALLA

Una "tournée" artística

Dice nuestro querido colega «El Liberal» de Sevilla:

Procedente de Granada llegó ayer a Sevilla el insigne maestro Falla. Le recibieron numerosos amigos y admiradores.

Su viaje a Sevilla tiene por objeto dirigir personalmente la organización y ensayos de la «tournée» artística que va a realizar «La Orquesta Bética de Cámara», de la cual es fundador y alma.

En esta excursión, los profesores sevillanos darán a conocer la última producción del maestro, «El retablo de Maese Pedro», cuyo éxito en París fué en extremo halagador para España.

Antes de emprender los profesores sevillanos su viaje, que comprende la región levantina, el Norte y varias capitales del centro, darán una audición completa del «Retablo de Maese Pedro», con atrezzo y los muñecos animados que representan los principales personajes de la obra, de los que es autor el notable pintor Eugenio Llauz.

Este, y el director de la orquesta, el joven maestro Ernesto Halffter, llegarán hoy de Granada».

A estas noticias que da «El Liberal» podemos añadir una muy interesante para los granadinos: que entre las poblaciones donde se dará a conocer «El retablo de Maese Pedro» figura Granada, según hemos oído de labios del ilustre músico.

Figura 4. Extracto de periódico sobre la localización de Falla publicado el 27 de enero de 1925. Fuente: *El Defensor de Granada* (p. 1), 27 de enero de 1925

La Asociación de Cultura Musical

Concierto Blanca Selva

Esta vez sí que no ha quedado ni un solo espectador que no saliera contentísimo y «entregado» por completo como resultado de la insuperable audición de piano que la estupenda concertista Blanca Selva dió en la tarde de ayer, sesión octava de este curso, de la Asociación de Cultura Musical.

El programa, por completo, llegaba más al público, y sobre este acierto, la insuperable creación en todos los números que hizo Blanca Selva, hechos fueron que motivaron las justísimas, muy repetidas ovaciones que se la prodigaron, ovaciones verdad, de convencidos devotos de su arte.

Muchas obras fueron bisadas ante las reiteradas peticiones, y debieron serlo todas, pues igualmente insuperable fué la interpretación de todas ellas.

La «Toccatá» de Scarlatti; «Les mais de Sologne», de Rameau; la encantadora «Appassionata» de Beethoven; y el encantador «Juego del Cuco» de Pasquini,—bisada esta última,—constituyeron la parte primera, y fueron la plena demostración del mérito insuperable de concertista.

En la segunda parte, el «Schew-Vals» de Chabrier y la «Danza» de Debussy, fueron bisados. Debieron también serlo las otras dos obras: el «Impromptu en fa menor» de Schubert, y sobre todo los encantadores «Juegos de agua», de Ravel, hermosísima composición descriptiva de insuperables aciertos.

La parte tercera estuvo dedicada a Albéniz. El preludio «Córdoba» (bisado); las «Seguidillas» y «Triana» fueron dichas y sentidas, como pocas veces las hemos oído.

Felicitémosnos, pues, de este Concierto, y deseemos igual acierto en los sucesivos.

N. DE LA F.

Figura 5. Extracto de periódico que realiza un comentario a posteriori del concierto realizado por Selva en Granada publicado el 1 de febrero de 1925. Fuente: *El Defensor de Granada* (p. 1), 1 de febrero de 1925