

SEPARATA  
de la

REVISTA

de MUSICOLOGÍA

Vol. XXXII N° 2 2009

Madrid

ISSN: 0210-1459

REVISTA

*SEEM*  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE MUSICOLOGIA

# CUANDO EL PIANISTA ES EL QUE INVESTIGA: BLANCHE SELVA (1884-1942), UN ESTADO DE LA CUESTIÓN<sup>1</sup>

*Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009)

Consuelo PÉREZ COLODRERO  
Universidad de Granada

*Resumen: Durante la segunda mitad del siglo XIX, el Positivismo basó el conocimiento en la experiencia y en el estudio empírico de los fenómenos naturales, huyendo de las especulaciones románticas. Numerosos pianistas suscribieron esta línea de pensamiento para aproximarse a la técnica pianística, de entre los que destaca la alsaciana Marie Jaëll (1846-1925), excepcional pianista y profesora, amiga y discípula de Liszt.*

*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. A pesar de ello, son pocos los trabajos que han ido más allá de su biografía y la enumeración de su catálogo de obras. Pianista extraordinaria, editora de música, incansable pedagoga y profesora de la Schola Cantorum, esta alumna de d'Indy requiere una revisión urgente de sus aportaciones al estudio de la técnica pianística y del arte musical, así como de su influencia en España, para la que el establecimiento de un estado de la cuestión de las investigaciones actuales sobre su figura es un paso importante.*

**Palabras clave:** tecnología pianística, Francia, Blanche Selva, recensión crítica.

THE PIANIST AS RESEARCHER: BLANCHE SELVA (1884-1942), A SURVEY OF  
EXISTING LITERATURE

*Abstract: During the second half of the nineteenth century, positivism based the accumulation of knowledge on experience and the empirical study of natural phe-*

---

1. Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca de Formación de Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

nomena, thus avoiding romantic theories. Numerous pianists endorsed this line of thought in their approach to piano technique, including the Alsatian Marie Jaëll (1846-1925), an exceptional pianist and teacher, and Liszt's friend and pupil.

Blanche Selva (1884-1942) seems to have continued, albeit in a quite personal way, the scientific and objective study of the piano technique Jaëll introduced in France. Yet there are few studies that have gone beyond her biography and the enumeration of her catalogue of works. An extraordinary pianist, music editor, tireless pedagogue and teacher at the Schola Cantorum and pupil of d'Indy, her contribution to the study of piano technique and the art of music, as well as her influence in Spain, are urgently in need of review, this survey of existing literature being an important first step.

**Keywords:** piano technology, France, Blanche Selva, critical review.

A lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, el piano alcanza la perfección de factura, su técnica interpretativa llega a su apogeo y se produce una cantidad desbordante de obras maestras destinadas al instrumento. A finales del siglo XIX, el influjo del positivismo llevó a algunos pianistas a aproximarse científicamente a la técnica pianística, que hasta entonces había sido explicada y transmitida especulativamente. En efecto, es cierto que el espíritu del siglo XVIII no permitió disociar la técnica instrumental de la expresión musical a François Couperin o a Carl Philipp Emmanuel Bach en sus trabajos *L'art de toucher le clavecín* y *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, publicados en 1716 y 1753, respectivamente<sup>2</sup>. Pero, por el contrario, los ideales de Jean-Louis Adam, Johann N. Hummel o Carl Czerny consistieron, apenas cincuenta años después, en aplicar la técnica instrumental a una serie infinita de ejercicios y estudios que, organizados en métodos, insistieron en la necesidad de repetir casi irracionalmente las dificultades consideradas propias del instrumento (escalas, arpeggios, octavas, terceras, sextas, trinos, etc.). Fue, entonces, entre 1885 y 1930 cuando un grupo de teóricos del instrumento comenzó a abogar no por el desarrollo muscular de la mano a partir de la gimnasia en el piano, sino por el aumento de la precisión, la dosificación y coordinación de los movimientos del instrumentista. Perteneciente a la

2. De acuerdo con Gerard Kaemper, Couperin dedica a la técnica dos frases de su *L'art de toucher le clavecín*. Una de ellas se refiere a que una bella ejecución depende más de la *souplesse* y de una gran libertad de los dedos que de la fuerza; la otra, a que la suavidad del toque depende de tener los dedos lo más cerca de las teclas que sea posible. En el caso de C. P. E. Bach, no hay ninguna (KAEMPER, Gerard. *Techniques Pianistiques. L'Évolution de la technologie pianistique*. París, Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale de Musique, 1967, pp. 11-12).

segunda generación de estos teóricos, Blanche Selva (1884-1942) publicó en París, entre 1916 y 1926, un método para piano en siete volúmenes titulado *L'Enseignement musical de la Technique du Piano*, que recogía los nuevos principios descritos para ponerlos al servicio de la idea musical. Este artículo pretende establecer un estado de la cuestión de las investigaciones sobre la figura y producción musical y teórica de esta eminente pedagoga y concertista de piano francocatalana<sup>3</sup>.

Antes de proseguir, me gustaría definir dos conceptos que son importantes para la correcta comprensión de mi texto: los de «técnica» y «tecnología pianística». Entiendo por «técnica pianística» el conjunto de movimientos empleados por el pianista<sup>4</sup> y por «tecnología pianística» a su estudio teórico de carácter científico, fuera de los principios innatas y de repetición gimnástica propugnados en las interminables series de métodos y estudios desde Clementi hasta Liszt. Es la disciplina que apareció, al albor del Positivismo, con la generación de teóricos a la que aludí al principio de este trabajo, cuyas características y protagonistas principales quedan recogidas en el Cuadro 1<sup>5</sup>.

---

3. Durante la etapa inicial de esta investigación trabajé con distintas entradas relacionadas con el piano y su técnica de obras de referencia, cuyos contenidos resultaron ilustrativos para este artículo. Reproduzco sus referencias a continuación: (1) HAASE, Hans. «Klavierspiel». MGG, 17 vols. Friedrich Blume (ed.). Kassel, Barenreiter, 1947, vol. 7, cols. 1175-1194; (2) GROSSMANN, Linde. «Klavierspiel». MGG, Sweite Edition, 25 vols. Finschler (ed.). Kassel, Barenreiter, 1994; Sachteil, vol. 5, cols. 418-439; (3) TIMBREL, Charles. «Selva, Blanche». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second revised edition, 29 vols. Stanley Sadie (ed.). London, MacMillan, 2000; vol. 23, p. 63; (4) WINTER, Robert. «Pianoforte. §II: Piano Playing, 1-3». *Grove Music online. Oxford music online*. 16-VIII-2008 (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21631>>); (5) WINTER, Robert, BRADSHAW, Susan. «Keyboard music. §III: Piano music from c1750». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 16-VIII-2008 (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945pg3>>).

4. Aunque Blanche Selva, protagonista de este trabajo, define la técnica como «el conjunto de medios materiales necesarios para la más perfecta expresión posible del pensamiento» en la primera parte de su método (*«La Technique est l'ensemble des moyens matériels nécessaires à la plus parfaite expression possible de la pensée»*). SELVA, Blanche. *L'Enseignement musical de la technique du Piano*. Paris, Rouart, Lerolle et Cie. Editeurs, 1916, p. 3 [la traducción es mía], prefiero la enunciación del concepto que hace Kaemper, que inserto en el texto principal, por ser más concisa (KAEMPER, G. *Techniques Pianistiques...*, p. 7).

5. Podría decirse que hacia 1855 ya existían indicios de esta nueva postura ante la técnica pianística, pero se trata, más bien, de observaciones ocasionales sin sistematizar. Para una visión completa de este punto, consúltense la introducción y los dos capítulos iniciales del magnífico texto de KAEMPER, G. *Techniques Pianistiques...*, pp. 5-85).

## 1. Blanche Selva (1884-1942), una aproximación biográfica<sup>6</sup>

A pesar de que no es el objeto de este trabajo el profundizar en la biografía de Blanche Selva, es esencial conocer los aspectos básicos de ésta para poder entender su carrera, su producción y sus aportaciones de manera integral y contextualizada. Por ello, incluyo a continuación unas breves notas sobre el discurrir vital y profesional de la genial pianista.

Blanche Selva nace en Brive-la-Gaillarde el 29 de enero de 1884. Tras pasar cuatro años en el Conservatorio de París, abandona este centro, cuyas enseñanzas considera perjudiciales para su formación musical. Pasada una etapa de abatimiento personal y artístico, conoce en Valencia en agosto de 1899 a Vicent d'Indy, quien la introduce en la Schola Cantorum<sup>7</sup>. Blanche Selva formará parte de esta institución desde 1902, momento en el que inicia una desbordante actividad como pedagoga, editora musical y concertista, hasta 1922, cuando la aplicación de su método de enseñanza pianística en la Schola la distancie de alumnos y profesores. Su labor pedagógica continuará entonces en los conservatorios de Estrasburgo y de Praga, en la Escuela Normal y, desde 1924, en Barcelona, donde, siguiendo una sugerencia de d'Indy, funda su propia escuela. El 28 de octubre de 1930, Blanche Selva sufre una parálisis que la aparta de la interpretación pública y que la lleva a volcarse en la composición y la docencia<sup>8</sup>. Con la Guerra Civil, abandonará Barcelona. Enferma de cáncer, muere el 3 de diciembre de 1942, sin llegar a completar su avanzado proyecto de volver a la ciudad condal.

Pianista favorita de la escuela francesa contemporánea, editora de partituras digitadas y revisadas de compositores de todas las épocas y

---

6. Este apartado sigue, en gran medida, los datos que ofrece la biografía confeccionada científicamente por la Association «Blanche-Selva» de París, presidida por Monsieur Guy Selva, a quien agradezco profundamente el permitirme emplear los contenidos de la web de la asociación.

7. Evidentemente, su ingreso fue como alumna, siendo admitida en las clases de Armonía de Fernand de la Tombelle, de Canto Gregoriano de Amédée Gastoué y de Contrapunto e Historia de la Música y Estilo de las Obras con el propio Vicent d'Indy. Esta formación determinará en gran medida algunas de sus propuestas metodológicas y conceptuales, como la noción de «neuma» a modo de célula elemental del lenguaje musical, que introduce en su método de piano (SELVA, B. *L'Enseignement...*, Tomo Primero, pp. 36-57).

8. El día previo a esta fatal parálisis, 27 de octubre de 1930, Blanche Selva había participado en el homenaje que se ofreció a Vicent d'Indy en la Academia de Música de Barcelona, en el que interpretó diversas piezas de Scarlatti y tres obras del propio d'Indy (*Poème des Montagnes*, *Tableaux de voyage* y *Thème Varié*, *Fugue et Chanson*).

estilos<sup>9</sup>, articulista de la *Revista Musical Catalana*<sup>10</sup>, Blanche Selva escribe, además, dos volúmenes dedicados a la sonata, una monografía sobre Déodat de Séverac y *La Enseñanza Musical de la técnica de piano*, que recoge su método revolucionario y su concepción del hecho musical, puestos en práctica en la Schola, en siete volúmenes publicados entre 1916 y 1925.

## 2. La producción científica en torno a la figura de Blanche Selva (1884-1942). Un estado de la cuestión<sup>11</sup>

En este apartado, ofreceré una breve recensión crítica de los trabajos más importantes dedicados a la figura de Blanche Selva ordenados siguiendo un criterio cronológico. Estos trabajos observan diferente tipología, conforme apunté más arriba. Aparecen artículos provenientes tanto de obras de referencia como de prensa periódica específica, en los que Blanche Selva es el asunto principal o bien es tratada secundariamente. Existen, además, varias monografías sobre técnica pianística que se ocupan de la pianista francocatalana por sus aportaciones a la tecnología del instrumento. Por último, se incluyen tres tesis doctorales, cuyas fechas jalonan casi cuarenta años de investigación sobre tecnología pianística y creación musical vinculadas a la figura de Selva.

Cuando Blanche Selva murió en la pequeña villa de Saint-Saturnin llevaba olvidada prácticamente los once años precedentes<sup>12</sup>. Este abandono y el general desconocimiento de sus aportaciones, salvo para los más cercanos a ella en vida, explican que efectivamente no exista ninguna referencia a su trabajo hasta el año 1948, en el que Pierrette His-

9. Blanche Selva publicó más de ciento treinta partituras digitadas y revisadas de compositores que van desde Johann Sebastian Bach a Fryderyk Chopin, de François Couperin a Joseph Haydn, de Domenico Scarlatti a Déodat de Séverac. Casi todas parecen ser anteriores a 1922. Su relación completa aparece en <[www.blanche-selva.com/musicienne.htm](http://www.blanche-selva.com/musicienne.htm)> [21-VII-2008], donde igualmente aparece la relación de sus composiciones musicales.

10. La relación completa de artículos publicados por Selva puede consultarse en la dirección <[www.blanche-selva.com/pedagogue.htm](http://www.blanche-selva.com/pedagogue.htm)> [21-VII-2008].

11. Estoy en deuda con Monsieur Guy Selva, Presidente de la Association «Blanche Selva», y Monique Selva, Secretaria de la misma, cuyos valiosos consejos han contribuido a mejorar y completar este apartado.

12. Así lo explica Andrée Vidal en su artículo, que reseñaré más adelante en este mismo apartado (VIDAL, André. «Blanche Selva. Artiste, pianiste et pédagogue». *Revue Musical de Suisse Romande*, 5 (1978), p. 239).

sarlian-Lagoutte la incluye en su libro *Style et technique des grands maîtres du piano*<sup>13</sup>. En las apenas dos páginas que dedica a Selva, Hissarlian-Lagoutte anota brevemente su vida e informa de sus trabajos musicales más importantes, entre los que incluye, como es obvio, su método para piano. La autora reprocha a Selva que el texto de *L'Enseignement Musical de la Technique du Piano* es confuso por aportar demasiados detalles, pero igualmente elogia la capacidad de la pianista y la novedad de su método. Sin duda, la posibilidad que expresa Hissarlian-Lagoutte de que el «estilo» es aprendible, de que es posible tocar el piano atendiendo a parámetros de tipo histórico, expresivo y técnico, es la mayor muestra de la modernidad del método de Selva<sup>14</sup>.

Casi veinte años después del texto de Hissarlian-Lagoutte, Gerard Kaemper defendió su tesis doctoral en la Universidad de París, que fue editada como libro en 1967 por la Schola Cantorum y la Procure Générale de Musique. El texto se estructura en tres capítulos, de los que el primero, dedicado a la etapa pre-científica de la técnica, es esencial para entender la trascendencia de los estudios tecnológicos y tomar un contacto inicial con sus principales nombres y obras.

Una visión mucho más sencilla de las propuestas de Selva es recogida en el artículo de Andrée Vidal en la *Revue Musical de Suisse-Romande*, una recopilación de las principales aportaciones presentadas por Blanche Selva en su *Enseignement* a través de la experiencia de Vidal como alumna de la pianista francocatalana<sup>15</sup>. Revela así cómo, en junio 1940, Selva le confesaba en su pequeño apartamento de Sanit-Saturnin, ornado de flores, que:

---

13. HISSARLIAN-LAGOUTTE, Pierrette. *Style et technique des grands maîtres du piano*. Genève, Henn, 1948, pp. 50-51.

14. En efecto, esta posibilidad permite abandonar la idea decimonónica de que la maestría al piano es un talento innato del que están provistos unos pocos elegidos. A los que no están dotados de éste, sólo les quedaba repetir series interminables de fórmulas de escritura, ya que el movimiento de las manos se relacionaba únicamente con su musculatura. Frente a esta postura, Steinhausen dirá que «es preciso comenzar por aprender a hacer trabajar el espíritu. Tanto si adquiere una musculatura más fuerte o unas articulaciones más móviles que un pianista experimentado, lo que faltará será la coordinación de los influjos nerviosos en el cerebro, la posesión psíquica de la técnica, la suma de las experiencias psico-físicas registradas y los automatismos mentales asimilados» (STEINHAUSEN, F. A. *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905, p. 39. Citado por KAEMPER, G. *Techniques Pianistiques...*, pp. 50-51).

15. VIDAL, A. «Blanche Selva. Artiste, pianiste et pédagogue». *Revue Musical de Suisse Romande...*, pp. 239-244.

[...] no es preciso disponer de un instrumento constantemente para hacer música. Aquí todos los elementos cantan: el agua, los árboles, el viento y las mismas nubes que danzan y pasan continuamente [...]. Este canto lleva en sí todas las grandes reglas de la interpretación musical<sup>16</sup>.

Con esta idea, Vidal introduce la novedad de la concepción musical e instrumental de Blanche Selva, para quien el estudio comporta no sólo el trabajo en el instrumento, sino también fuera de él, delante de un espejo y auxiliado por el metrónomo. En ambos casos, «el progreso no se logra a través de la repetición rutinaria, sino a través del trabajo atento, preciso, inteligente de la mente que manda y de los miembros que obedecen cada vez más rápida y fácilmente»<sup>17</sup>. Todos los detalles de este método de trabajo, recogidos por Selva en su *Enseignement*, dieron lugar, desde 1918, a un completo sistema de enseñanza y a la creación de diplomas de ejecutante y de profesor, para los que resultó decisivo el contacto de Selva con el sistema Dalcroze.

Precisamente, uno de los conceptos de este método, el de *empreinte*<sup>18</sup>, fue empleado por Joseph Spicuzza como punto de inicio para su tesis doctoral, que defendió en la Universidad de Ball State en 1980<sup>19</sup>. Su propósito fue elaborar un sistema de digitación aplicable a todos los estilos y a todas las morfologías de mano. Al efecto, Spicuzza hace uso no sólo del concepto de *empreinte* o «huella» de Selva, sino que enriquece éste con el de posición y el de «guardado de notas», que dimanan del primero. Se trata de un trabajo de carácter eminentemente práctico que resulta igualmente muy interesante a nivel teórico, pues toda la primera parte de la tesis se centra en el estudio de la literatura del instrumento que se ocupa de la digitación, así como en la revisión de fuentes periódicas del siglo XX que tratan este mismo tema.

Una visión muy distinta de Blanche Selva es la que nos ofrece Montserrat Bergadà en su artículo «Les pianistes catalans dans le Midi de la

16. «Il n'y a pas constamment besoin d'un instrument pour faire de la musique. Ici tous les éléments chantent, l'eau, les arbres, le vent et même les nuages qui dansent et passent d'une manière continue [...]. Ce chant porte en lui toutes les grandes règles de l'interprétation musicale». (*Ibid.*, p. 239 [la traducción es mía]).

17. «Le progres s'obtiennent non par répétition routinière, mais par un travail attentif, précis, intelligent du cerveau qui commande, et des membres qui obéissent de plus en plus rapidement et aisément». (*Ibid.*, p. 240 [la traducción es mía]).

18. Para Selva, la *Empreinte* es la manera en que los dedos se acomodan «según la constitución del intervalo o del acorde» («selon la constitution de l'intervalle ou de l'accord». SELVA, B. *L'Enseignement...*, Tomo segundo, 1919, p. 11 [la traducción es mía]).

19. SPICUZZA, Joseph. *Piano fingering: an approach based upon the imprint analysis of Blanche Selva*. Tesis Doctoral, Ball State University, School of Music, 1980.



France au tournant du siècle», de 1996<sup>20</sup>. Anticipo del que sería su tema de tesis doctoral<sup>21</sup>, aborda las relaciones culturales entre Cataluña y Francia en el contexto del Novecentismo y de la segunda generación de pianistas que completaron estudios en París. Fue uno de ellos, Isaac Albéniz, el que «en París, [...] benefició a Barcelona de sus contactos dentro del entorno de la Société Nationale y de la Schola Cantorum»<sup>22</sup>. Otro de los nexos en este sentido fue el *Orfeoó Català* que, en términos del Vicent d'Indy, caminaba «de la mano» con la *Schola Cantorum*<sup>23</sup>. Tanto Isaac Albéniz como el *Orfeoó* fueron, justamente, dos importantes vínculos de Selva con España, puesto que, de un lado, Selva fue la principal intérprete francesa del compositor catalán y, de otro, el *Orfeoó* permitió a Selva, una vez establecida en Barcelona, difundir sus ideas y propuestas a través de la *Revista Musical Catalana*, boletín de la agrupación coral. Al hilo de lo expuesto, Blanche Selva es citada en el trabajo de Bergadà por su participación en conciertos originados por la estrecha relación que hubo entre la *Schola Cantorum* y el *Orfeoó Català*<sup>24</sup>, así como por su establecimiento en Barcelona entre octubre 1924 y septiembre de 1936<sup>25</sup>.

También de 1996 es la breve reseña biográfica que Jean-Bernard Cahours d'Aspry, director del Festival *Déodat de Séverac*, escribe sobre Blan-

20. BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. «Les pianistes catalans dans le Midi de la France au tournant du siècle». *La musique dans le Midi de la France*, 2 vols. París, Klincksieck, 1996; vol. II: XIX siècle, pp. 287-308.

21. BERGADÀ ARMENGOL, Montserrat. *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 y 1925 (Contribution a l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne)*. Tesis doctoral, Université François Ravelais, Tours, 1997.

22. BERGADÀ ARMENGOL, M. «Les pianistes catalans dans le Midi...», p. 290.

23. «Selon les propres termes de Vicent d'Indy l'Orfeoó marchait «main dans la main» avec la Schola Cantorum de Paris» («Según las propias palabras de Vicent d'Indy el Orfeoó marchaba «de la mano» con la Schola Cantorum de París»). INDY, Vicent d'. *La Schola Cantorum en 1925*. París, 1927, pp. 183-184. Citado por BERGADÀ ARMENGOL, M. «Les pianistes catalans dans le Midi...», p. 291 [la traducción es mía].

24. Los conciertos en los que participó están encuadrados en el contexto de las relaciones catalano-francesas de principios de siglo, respondiendo concretamente a las «primeras manifestaciones musicales catalanas en Francia» organizadas por la Schola Cantorum en París a partir de 1900 y a la organización de la Exposición de Arte Francés en Barcelona de 1917. Para tener una idea más detallada de estos conciertos y sus circunstancias, léase el trabajo de BERGADÀ («Les pianistes catalans dans le Midi...», pp. 292-295).

25. En ambos casos, aparece cerca de Selva un compositor francés a quien ésta había conocido en la clase de d'Indy: Déodat de Séverac (1872-1921). La relación entre Selva y Séverac traspasó lo meramente profesional, pues ambos músicos mantuvieron una estrecha amistad, que se extendió incluso a sus círculos familiares (SÉVERAC, Déodat de. *Écrits sur la Musique*. Pierre Guillot (ed.). Liège, Mardaga, 1993, p. 133. Citado por BERGADÀ ARMENGOL, M. «Les pianistes catalans dans le Midi...», p. 293).

che Selva y que se inserta en una serie de estudios sobre música y cultura en Saint-Germain entre el siglo XVIII y nuestros días<sup>26</sup>. Blanche Selva, que había vivido hasta 1921 en los números 50 y 36 de la «rue de Varenne» del suburbio parisino, aparece tratada esencialmente a nivel biográfico, que d'Aspry expone con un tono amable y destacando tanto su relación con los más importantes compositores de la época como su sobresaliente papel como intérprete.

Más allá de los aspectos biográficos o contextuales, como hasta ahora se ha visto, los estudios específicamente técnicos más importantes dedicados a Blanche Selva aparecen a partir del año 1999. En efecto, desde este año y hasta 2001 aparecen tres trabajos que se ocupan de este tema: la monografía sobre la escuela francesa de piano confeccionada por Charles Timbrell, el artículo de Jonathan Bellman sobre el toque *carezzando* en el contexto del pianismo francés y el manual sobre historia de la técnica de Lucca Chiantore.

*French pianism. A historical perspective* de Charles Timbrell revisa la evolución histórica, las prácticas interpretativas y la filosofía pedagógica de la escuela francesa de piano<sup>27</sup>. El trabajo 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. De acuerdo con Timbrell, Selva estuvo en posesión de un estilo interpretativo que iba más allá de la propia escuela francesa, conforme ocurrió con Cortot o Risler<sup>28</sup>. 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<sup>29</sup>. Estas

26. CAHOURS D'ASPRY, Jean-Bernard. «Blanche Selva». *Musiques et musiciens au faubourg Saint-Germain*. Jean Gallois (ed.). París, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris-Institut Culturel Néerlandais, 1996, pp. 150-151.

27. TIMBRELL, Charles. *French pianism. A historical perspective*. Portland, Amadeus Press, 1999.

28. Precisamente, Hissarlian-Lagoutte cita en su libro la comparación establecida por el compositor Pierre Lalo entre Blanche Selva y Edouard Risler: «Blanche Selva, cette extraordinaire jeune fille de vingt ans à peine, qui est à l'heure actuelle, avec M. Risler, ce qu'il y a de plus parfait dans le monde du piano» («Blanche Selva, esta extraordinaria joven de apenas veinte años, es actualmente, con el Sr. Risler, de lo más perfecto que hay en el mundo del piano»). HISSARLIAN-LAGOUTTE, P. *Style et technique...*, p. 50 [la traducción es mía].

29. Marie Jaëll es un caso muy particular entre los tecnólogos de la primera generación. Sus aportaciones son a veces malinterpretadas por su estilo un tanto hermético, pero Timbrell,

propuestas de renovación de Selva la incorporaron a la campaña contra los virtuosos y el Conservatorio de la Schola Cantorum, apoyada, en primer lugar, en la defensa de la música religiosa y de la música barroca y, en segundo, en la interpretación de las obras en concierto con la partitura delante<sup>30</sup>. Una entrevista a Jean-Joël Barbier dentro de este libro proporciona el resto de información relevante acerca de Selva. Barbier, que se formó a través del método de Selva, resume los principios fundamentales de éste en tres puntos: la desconstrucción muscular, el toque *glissé* y la rotación del antebrazo<sup>31</sup>, pero proporciona también datos interesantes de Selva como profesora, describiéndola como una persona muy crítica e impaciente, motivo al que atribuye que muchos pianistas no estudiaran durante demasiado tiempo con ella.

El manual sobre historia de la técnica pianística que elaboró Luca Chiantore<sup>32</sup> está mucho más concentrado en el aspecto teórico que el de Timbrell. Aunque Chiantore no dedica a Selva un apartado propio, sí que se ocupa de sus aportaciones y de su relación con los compositores y tecnólogos de la época. En este sentido, sitúa a Selva entre los pianistas de principios del siglo XX que planteaban una alternativa a la enseñanza oficial del Conservatorio, institución que chocaba con la evolución del instrumento y su literatura, a cuyas necesidades no sabía dar respuesta<sup>33</sup>, al tiempo que la vincula al pianismo y al trabajo tímbrico de la *Iberia* de Isaac Albéniz<sup>34</sup>. Al ocuparse de su método, Chiantore destaca las que para él son sus tres grandes novedades: la importancia atribuida a los ejercicios fuera del piano, los tres tipos de sonoridad del piano en relación con tres tipos de toque<sup>35</sup> y la relación entre los movimientos del brazo y el fraseo. En este último punto, Chiantore describe de manera muy eficiente la relación existente entre el concepto de neuma y las necesidades motrices del pianista a la hora de lograr una coherencia acús-

---

en mi opinión, ha sabido extrapolar sus principales ideas de las que quizá son sus obras más representativas: *La musique et la psycho-physiologie* (1896) y *Le toucher* (1899). Para una visión más completa de este punto, veáse TIMBRELL, C. *French pianism...*, pp. 328-329.

30. Selva, Viñes y Risler tocarán con la partitura delante para luchar contra el que fuera uno de los síntomas de este virtuosismo vacío, instituido por Liszt: tocar de memoria en concierto.

31. TIMBRELL, C. *French pianism...*, p. 205.

32. CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza, 2001.

33. Entre estos pianistas, Chiantore cita a Sidor Phillip, a la propia Selva y a Alfred Cortot. CHIANTORE, L. *Historia de la técnica pianística...*, p. 438.

34. *Ibid.*, p. 523.

35. Chiantore se refiere aquí al toque «apoyado, explosivo e indiferente» («*jeu appuyé, éclatant e indifférent*»), p. 688

tica y fisiológica. El autor llega al principio básico de la investigación sobre la tecnología pianística, en general, y sobre Selva, en particular, cuando sitúa la técnica no dentro del campo de la mera acción mecánica y muscular, sino en directa relación con la concepción artística de la obra y el producto sonoro predefinido por el pianista para ésta<sup>36</sup>.

Uno de los medios para lograr transmitir la concepción estética y la expresión al teclado es el toque. Jonatthan Bellman describe en un artículo de 2001 el toque *carezzando* o *glissé*, que relaciona con la técnica pianística de Frédéric Kalkbrenner, Fryderyk Chopin y Antoine de Kontski, argumentando sus ideas con los testimonios de quienes pudieron observarlos al instrumento<sup>37</sup>. Tanto Marie Jaëll como Blanche Selva aparecen como valedoras de este toque, que ambas tecnólogas y pianistas citan en sus respectivos métodos<sup>38</sup>. Selva, particularmente, considera dos tipos de toque *carezzando*, según interpreta Bellman: de un lado, el *touche de répercussion*; de otro, el *touche vibratoire*, en el que «los dedos reposan sobre las teclas por la pulpa del dedo, tocando “acariciando” o “presionando ardientemente” según la naturaleza expresiva del pasaje o de la nota a realizar»<sup>39</sup>. Aunque Bellman reconoce la existencia de una práctica interpretativa continuadora del método de Selva –cita a Jean-Jöel Barbier (1920-1994)<sup>40</sup> como ejemplo–, se lamenta de una tendencia hacia el «monocromatismo» en la articulación pianística actual que cree nece-

---

36. Chiantore escribe en su manual que «el principal problema de la «tecnología pianística» residió precisamente en un análisis exclusivamente «mecánico» de la técnica, mientras que las intuiciones de Beethoven, Chopin, Liszt o Brahms brotaron de una precisa motivación artística» (*Ibid.*, p. 723).

37. En el caso de Chopin, Bellman inserta una cita de su alumno Wilhem von Lenz, que describe el toque *carezzando* en el contexto de una clase sobre el *Nocturno* op. 48 núm. 1 del compositor polaco (BELLMAN, J. «Frédéric Chopin, Antoine de Kontski and the *carezzando* touch». *Early Music*, XXIX (2001), p. 400); para Kalkbrenner y Kontski, el autor inserta algunos párrafos de sus respectivos métodos para piano (*Ibid.*, pp. 400 y 403-404).

38. Me gustaría llamar la atención, en este punto, sobre un dato incorrecto que aparece en el artículo: Blanche Selva nunca fue alumna de Marie Jaëll, como Bellman indica, si bien los escritos de la alsaciana, como los de Scharwenka o Breithaupt se encontraban en la biblioteca de Selva y las coincidencias entre ambas tecnólogas son notables (BELLMAN, J. «Frédéric Chopin...», p. 402).

39. «*Les doigts reposent sur les touches par le gras du doigt, en toucher caressant ou ardemment pressant, selon la nature expressive du passage o de la note à réaliser*» (SELVA, B. *L'Enseignement...*, Livre Préparatoire II, p. 305. Citado por BELLMAN, J. «Frédéric Chopin...», p. 402 [la traducción es mía]).

40. Barbier estudió con dos alumnas de Selva, Louise Terrier y Libussé Novak (BELLMAN, J. «Frédéric Chopin...», p. 405). Es interesante constatar que Timbrell destaque igualmente a Barbier en su trabajo sobre la escuela francesa de piano.

sario romper en vistas de lograr una interpretación del repertorio francés «históricamente informada y lograda artísticamente»<sup>41</sup>.

Blanche Selva dejó grabadas a su muerte, un total de once piezas para piano que cumplen con este último requisito. Algunas de estas grabaciones fueron editadas en un CD en 2002 por el sello Malibrán Music<sup>42</sup>. El presidente de la «Association Blanche-Selva», Guy Selva, elaboró las notas para este compacto, en las que aborda fundamentalmente la carrera profesional de la genial pianista, que estructura en los cuatro períodos reflejados en el Cuadro 2. Su interesante distribución temporal responde a la magnífica labor de compilación, sistematización y difusión de datos que la asociación que el Sr. Selva preside, lleva realizando desde su nacimiento<sup>43</sup>.

Igualmente vinculado a la «Association Blanche-Selva», de la que es consejero musical, Remy Campos ha escrito en colaboración con Nicolas Donin, un artículo que, en sus propias palabras, pretende lo siguiente:

[...] captar las lógicas analíticas del medio musical del que d'Indy es el centro. A partir de la *Sonata en Mi*, nuestra aproximación se esforzará por comprender su proyecto de maestría sobre la totalidad de los aspectos de la práctica musical (desde la invención del material a la escucha, pasando por la interpretación o el discurso de la obra); haciéndolo así, lograremos alimentar también una reflexión más actual sobre la epistemología del análisis musical, en una época en la que los paradigmas formalistas [...] son cuestionados en cuanto a su historicidad y a su capacidad operativa [...]»<sup>44</sup>.

Conforme se refleja en estas líneas, Campos y Donin dedican un apartado de su artículo a realizar un análisis de algunas de las necesidades técnicas y dificultades interpretativas que plantea la *Sonata en Mi* de d'Indy<sup>45</sup>, codificando éstas a través del método de piano de Blanche Sel-

41. «Historically informed and artistically accomplished» (BELLMAN, J. «Frédéric Chopin...», p. 406 [la traducción es mía]).

42. Concretamente, el disco recoge las obras que Selva grabó de Déodat de Séverac, J. S. Bach, César Frank y Ludwig van Beethoven.

43. SELVA, Guy. «Blanche Selva, 1884-1942». Notas al CD. [Porto Vecchio:] MALIBRAN Music – Asociación Blanche Selva, 2002 (CDRG 177).

44. «C'est idéal pour saisir les logiques analytiques du milieu musical dont d'Indy est le centre. A partir de la Sonate en mi, notre approche s'efforcera de comprendre son entreprise de maîtrise de la totalité des aspects de la pratique musicale (de l'invention du matériau à l'écoute en passant par l'interprétation ou le discours sur l'oeuvre); ce faisant, il s'agira aussi d'alimenter une réflexion plus actuelle sur l'épistémologie de l'analyse musicale» (CAMPOS, Remy, DONIN, Nicolas. «La maîtrise artistique de Vicent d'Indy: de quelques relations nouvelles entre composition et analyse au début du XX<sup>e</sup> siècle». *Annales Suisses de Musicologie*, 25 (2005), pp. 155-216 [la traducción es mía]).

45. CAMPOS, R., DONIN, N. «La maîtrise artistique de Vicent d'Indy...», pp. 204-211.

va, dedicataria de la partitura<sup>46</sup>. Pese a que tal método no se ocupa de la sonata en sí, pues sólo ofrece «ejemplos sintéticos y no casos particulares significativos»<sup>47</sup>, sí que contiene una serie de procedimientos aplicables a ésta y otras obras, que son expuestos por Campos y Donin a raíz de las dificultades de pedalización que la Sonata de d'Indy presenta. Para Selva, como para los autores del artículo, «es importante que el ejecutante sepa su oficio y supla las lagunas de la edición y que sobre todo comprenda las intenciones del compositor»<sup>48</sup>, asumiendo que «la partitura no es un código de realización inmediata y mecánica, sino que supone un acto de lectura informada, movilizadora de una cultura muscular, un *savoir-faire* expresivo y una capacidad de análisis crítico de la música impresa»<sup>49</sup>. Para Selva, tal lectura informada requería, según recogen Campos y Donin, que el intérprete enriqueciera sus conocimientos musicales a través del *Cours de Composition Musicale* de d'Indy, el método de solfeo de Jacques Dalcroze o la *Sintaxis Musicale* de Auguste Seryeux, en los que encontraría «aquello que verdaderamente les muestra las necesidades de la “interpretación”, que depende forzosamente, en todo, de la “composición”»<sup>50</sup>.

La identificación y el interés de Selva por las intenciones y recursos del compositor la llevó a completar una importante producción musical, tras su parálisis de octubre de 1930, que ha sido rescatada por Montserrat Font Batallé en una comunicación para el XVIII Congreso de la So-

---

46. Remy Campos es también el autor de una comunicación presentada el 19 de octubre de 2004 en el «Colloque International *Le travail de l'interprétation*», organizado por la Université Marc Bloch (Strasbourg 2), la Société Française d'Analyse Musicale y el IRCAM. Bajo el título «Interprétation et lecture de la partition au début du XX<sup>e</sup> siècle», Campos se aproxima al nuevo paradigma que nace a principios del siglo XX y considera la música como un texto a interpretar a través de la labor de Blanche Selva, cuya «actividad polimórfica» destaca (<[http://www.ircam.fr/fileadmin/sites/WWW\\_Ircam/fichiers/Programmes/Pgrm\\_18-19oct04.pdf](http://www.ircam.fr/fileadmin/sites/WWW_Ircam/fichiers/Programmes/Pgrm_18-19oct04.pdf)>. 21-VII-2007).

47. CAMPOS, R., DONIN, N. «La maîtrise artistique de Vicent d'Indy...», p. 211.

48. «Il importe que l'exécutant sache son métier à lui, et supplée aux lacunes de l'édition, et que surtout il comprenne les intentions du compositeur». (SELVA, B. *L'Enseignement...*, Tome Second, p. 129. Citado por CAMPOS, R., DONIN, N. «La maîtrise artistique de Vicent d'Indy...», p. 205 [la traducción es mía]).

49. «La partition n'est pas un code à réalisation immédiate et mécanique mais suppose un acte de lecture informé, mobilisant une culture musculaire, un savoir-faire expressif et une capacité d'analyse critique de la musique imprimée» (CAMPOS, R., DONIN, N. «La maîtrise artistique de Vicent d'Indy...», p. 205 [la traducción es mía]).

50. «Ce qui doit vraiment les éclairer sur les besoins de l'interprétation, laquelle dépend forcément, en tout, de la composition». CAMPOS, R., DONIN, N. «La maîtrise artistique de Vicent d'Indy...», p. 211 [la traducción es mía]).

ciudad Internacional de Musicología de 2007. La comunicación señala la importancia del establecimiento de Selva en Barcelona o la calurosa acogida que recibió en esta ciudad por músicos como Isaac Albéniz, Ricard Viñes, Joaquim Nin o Frederic Mompou, si bien el núcleo de la comunicación es la suite para violín y piano *Cants de Llum* (Barcelona, 1928-1929), que Font destaca por ilustrar «la clara afinidad de Blanche Selva con el “Mediterraneismo” musical, estética que compartió tanto con el occitano Séverac como con los *noucentistes* catalanes»<sup>51</sup>.

La afinidad de Selva con el contexto estético catalán no fue, no obstante, una cuestión de naturaleza compositiva únicamente. Años antes de su asentamiento en Barcelona, la pianista había estrenado en París la *Iberia* de Isaac Albéniz (1906-1909), cuyas dificultades técnicas llevaron a que intérprete y compositor mantuvieran una estrecha relación durante su compleción. Éste es el tema central de la comunicación que Montserrat Font presentó para el IX Symposium Internacional de Música de Tecla Española «Diego Fernández»<sup>52</sup>, en el que aporta numerosos testimonios, tanto de la pianista como de sus contemporáneos, acerca de su concepción de la suite<sup>53</sup>.

La tercera tesis doctoral a la que aludí al principio de este apartado está aún en fase de elaboración y, como los dos últimos ítems de esta recensión, se debe a Montserrat Font Batallé. Bajo el título «Blanche Selva (1884-1942) y el Novecentismo Musical en Cataluña», este trabajo ahonda en las relaciones entre la pianista y el contexto musical y cultural catalán de los años veinte y treinta<sup>54</sup>. Con ella, se cierra medio siglo de trabajos dedicados a una de las mejores intérpretes que ha dado el siglo XX<sup>55</sup>.

51. *Transitions/Passagen*. 18th Congress of the International Musicological Society. Zurich, 10th-15th July 2007. Final Program, pp. 135-136 (<[http://www.musik.uzh.ch/static/ims2007/Final\\_Programme\\_IMS\\_2007.pdf](http://www.musik.uzh.ch/static/ims2007/Final_Programme_IMS_2007.pdf)>. 21-VII-2007).

52. *Resúmenes*. IX Symposium Internacional de Música de Tecla Española «Diego Fernández». Garrucha (Almería), 10-12 de octubre de 2008.

53. En su comunicación, Font hace una rápida referencia a los antecedentes técnicos del pianismo de Selva, que considera heredero de aquel de Johann L. Dussek, Félix Le Coupey y Antonin Marmontel. Personalmente, considero que estos intérpretes le influyeron sólo marginalmente y que las aportaciones de Selva son herederas de la línea de Alphonse Duvernoy. Comparto este punto de vista con Charles Timbrell, que recoge en un cuadro los principales maestros franceses anteriores a 1925, entre los que se encuentra Blanche Selva (TIMBREL, C. *French pianism...*, p. 54).

54. La lectura de esta tesis está prevista para 2009.

55. He de mencionar aquí las Actas del Coloquio que en 2005 se celebró sobre Blanche Selva, coordinadas por Jean-Marc Warszawski, que no han salido a la luz aún tras tres retrasos consecutivos en su fecha de publicación y cuya consulta hubiera sido de gran utilidad para este artículo.

## Conclusiones

La lectura y análisis de los trabajos que he reseñado me han llevado a una serie de conclusiones en relación a la trayectoria y aportación profesional de Blanche Selva, que expongo a continuación.

Blanche Selva fue una de las grandes intérpretes del siglo XX, así como uno de los tecnólogos más importantes de la generación que trabaja entre 1905 y 1920. Pese a ello, puede decirse que aún no se ha escrito una monografía completa y documentada sobre ella. La mayor parte de los trabajos que abordan su figura y su trayectoria contemplan esencialmente el aspecto biográfico, quedando por abordar aún el estudio de las aportaciones metodológicas o de las innovaciones técnicas de la pianista francocatalana. Teniendo ascendencia catalana, siendo dedicataria del segundo cuaderno de *Iberia* y habiéndose establecido en Barcelona durante doce años, tampoco hay trabajos que profundicen en la relación de Selva con España, salvo las aportaciones de Montserrat Font, quien ante todo se centra en los años veinte y treinta del siglo XX.

El trabajo de Blanche Selva parece devenir, en primera instancia, de la evolución natural y «extraoficial» de la escuela francesa de piano que, aunque autorremitida siempre a la trayectoria de los grandes clavecinistas y, posteriormente, a la de Fryderyk Chopin, se encontraba anclada en el tradicionalismo desde hacía más de un siglo; no obstante, su trabajo responde también a la necesidad de adaptación del pianismo francés a nuevos repertorios que se introducen en París desde finales del siglo XIX, especialmente el ruso y el contemporáneo a la propia Selva. Influida por los tecnólogos inmediatamente anteriores y contemporáneos, sus ideas siguen igualmente los ideales de renovación de la Schola en contra del virtuosismo vacío imperante, que se manifiestan en su repertorio y en su actitud en el concierto.



## ANEXOS

Años	Características	Autores y Obras
1885-1905	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pretende explicar teóricamente la técnica precientífica de Liszt y sus contemporáneos.</li> <li>- En el caso particular de Marie Jaëll, comienza el trabajo conjunto con especialistas que no pertenecen al campo musical y la aplicación del método científico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Frederic Horace CLARK-STEINIGER. <i>Die Lehre des einheitliche Kunstmittels beim Klavierspiel</i>, 1885.</li> <li>- Tobias MATTHAY. <i>The Art of Touch in all its Diversity</i>, 1903.</li> <li>- Marie JAËLL. <i>La Musique et la Psychophysiology</i>, 1905.</li> </ul>
1905-1920	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El formato y extensión de las obras cambia considerablemente.</li> <li>- Los teóricos no son necesariamente músicos o pianistas y establecen relaciones de cercanía con algunos de los mayores intérpretes del instrumento, cuyo toque pretenden explicar.</li> <li>- Se revisan las ideas de la generación anterior de teóricos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Xavier SCHARWENKA. <i>Methodik des Klavierspiels</i>, 1907.</li> <li>- Rudolf Maria BREITHAUPT. <i>Die naturliche Klaviertechnik</i>, 1912-21.</li> <li>- Blanche SELVA. <i>L'Enseignement musical de la Technique du Piano</i>, 1916-22.</li> </ul>
1921-1925	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aparecen los últimos métodos para piano.</li> <li>- Se rectifican las exageraciones de la generación previa.</li> <li>- Se reintroduce el concepto de movimiento activo de los dedos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eugen TETZEL. <i>Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht</i>, 1927.</li> <li>- Alfred CORTOT. <i>Principes rationnels de la technique pianistique</i>, 1928.</li> <li>- Otto ORTMANN. <i>The physiological mechanics of piano Technique</i>, 1929.</li> <li>- Alfredo CASELLA. <i>Il pianoforte</i>, 1937.</li> </ul>

Cuadro 1. Cronología, características y principales tecnólogos de las tres generaciones existentes.

Años	Características
<b>1902-1919</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se dedica a tocar a compositores contemporáneos (Albéniz, Dukas, d'Indy, Franck, Chabrier, entre otros) a la vez que interpreta a los clásicos de la música para teclado.</li> <li>- Es adamada en París y su fama se extiende por Europa.</li> </ul>
<b>1919-1923</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Perfecciona su método pianístico, implementándolo en grados.</li> <li>- Progresivamente se aleja de la Schola Cantorum. Abandona París.</li> <li>- Toma contacto con los compositores checos Suk, Novak y Smetana.</li> <li>- Momento álgido de su técnica pianística.</li> </ul>
<b>1923-1930</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Conoce a Joan Massiá, con quien forma dúo y ofrece conciertos en Francia y Cataluña.</li> <li>- Escribe, entre 1927 y 1929, la biografía de Déodat de Séverac.</li> <li>- Sufre una parálisis que la aparta de la vida concertística.</li> </ul>
<b>1930-1942</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dedicación exclusiva a la docencia y la composición.</li> <li>- Abandona Barcelona con la Guerra Civil.</li> </ul>

Cuadro 2. Periodización y acontecimientos más representativos de la vida de Blanche Selva.

