



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Música pianística para la mano izquierda: breve historia y análisis
de la pertinencia de su interpretación

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA
(INTERPRETACIÓN MUSICAL)

PRESENTA:
RICARDO RODARTE RAMÍREZ

TUTOR:
DR. PABLO PADILLA LONGORIA
(FACULTAD DE MÚSICA, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO. AGOSTO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

Agradecimientos

La realización de la presente tesina fue posible gracias al invaluable apoyo que recibí por parte de diversas personas, tanto en aspectos académicos como humanos. En primera instancia deseo externar mi más profundo agradecimiento a la Mtra. María Teresa Gabriela Frenk Mora, quien amable y entusiastamente aceptó trabajar con mi proyecto desde mi ingreso al posgrado. A ella está dedicado este trabajo. Asimismo, agradezco en general a la planta docente de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que al estar conformada por destacados alumnos y profesores, me fue posible adquirir un cúmulo de conocimientos y experiencias que enriquecieron mi formación profesional. Sin lugar a dudas el apoyo económico recibido durante la duración de mis estudios de maestría por parte de la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP) de la UNAM fue un elemento fundamental que posibilitó el que me dedicara con exclusividad a la vida académica, por lo que externo mi sincera y amplia gratitud a éste.

De manera especial agradezco al Dr. Pablo Padilla Longoria por haberme instruido a lo largo del arduo pero fascinante proceso de elaboración de la tesina, aprecio en abundancia su tiempo dedicado, la confianza brindada para resolver las constantes dudas que me aquejaron, pero sobre todo las críticas que ayudaron a formular un trabajo con mayor solidez. Por otra parte, me permito externar también un agradecimiento a los lectores de este trabajo (Dra. Eunice Padilla León; Mtro. Paolo Mello Grand Picco; Mtro. Arturo Uruchurtu; Mtra. María Teresa Gabriela Frenk Mora y Mtro. Pablo Mendoza Halliday) quienes me estrecharon su apoyo, todos ellos contribuyeron a robustecer la investigación por medio de sus valiosos comentarios y útiles sugerencias. Por último, agradezco a todas aquellas personas que, aunque ajenas al entorno educativo, fueron también parte importante durante mi desarrollo académico al brindarme su constante apoyo, aliento y motivación.

¡Gracias a todos!

Índice

| | |
|--|----|
| Prefacio..... | i |
| Música pianística para la mano izquierda | 1 |
| 1. Breve historia | 1 |
| 2. Análisis de la pertinencia de su interpretación | 6 |
| 2.1. Desarrollo de habilidades técnicas..... | 7 |
| 2.1.1. Extensión | 8 |
| 2.1.2. Digitación | 10 |
| 2.1.3. Pedal | 11 |
| 2.1.4. Saltos y cambios de registro..... | 13 |
| 2.1.5. Resistencia..... | 14 |
| 2.1.6. Planos sonoros..... | 16 |
| 2.2. Repertorio atractivo | 16 |
| 2.3. Repertorio de emergencia..... | 17 |
| 2.4. Rescate de obras en estado de abandono | 19 |
| 2.5. Rama musical especializada..... | 20 |
| 2.6. Fin pedagógico | 21 |
| Conclusiones | 22 |
| Referencias | 25 |

Prefacio

A lo largo de mi formación musical, como pianista he interpretado en su mayoría obras pertenecientes al tradicional repertorio escrito para dos manos. Siendo así, no tengo en realidad una predilección especial por el repertorio para la mano izquierda; considero que ambos son recursos valiosos, ya que posibilitan lograr el desarrollo de diversos aspectos técnicos y musicales. En mi caso particular, el interés por este tema surge a raíz de la duda respecto a si las capacidades técnicas de mi mano izquierda se encontraban en condiciones normales para lograr un óptimo desarrollo. Ello debido a que durante mi niñez sufrí un accidente al caer de un árbol, lo cual derivó en una fractura de los huesos radio y cúbito. Cierta día -durante mis estudios de Licenciatura- mi profesora de piano me dio a conocer la música del concierto para la mano izquierda de Ravel. Ésta fue la primera obra que escuché e inmediatamente atrajo mi atención; trabajé en ella y finalmente logré interpretarla en mi recital de graduación¹. Al término de él, comencé a cuestionarme si había más música para la mano izquierda, qué tanta, y en todo caso, por qué era -de acuerdo a mi apreciación personal- menos interpretada en comparación al repertorio para ambas manos.

Al ingresar a la Maestría en Música con opción en Interpretación de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) me di cuenta que se me presentaba la oportunidad ideal, tanto para profundizar en el tema de la mano izquierda como para incrementar la cantidad de este tipo de obras en mi repertorio, más aún que se amoldaba convenientemente a la forma de titulación aprobada en 2014: “Documentación e interpretación de un repertorio musical específico”². Así, tanto el recital planeado de graduación como la entrega del presente trabajo escrito se encuentran hilvanados. El texto académico que aquí se muestra está estructurado en dos secciones. La primera de ellas pretende advertir de manera concisa, a través de una breve historia, sobre el origen, desarrollo y función de la obra pianística para la mano izquierda. La

¹ Esta obra se considera para la próxima defensa del recital-examen de titulación de maestría, ello en vista de su pertinencia al presente trabajo académico y para efectuar una nueva interpretación integrando las observaciones recibidas durante las clases de instrumento con la Mtra. María Teresa Gabriela Frenk Mora, así como la clase magistral recibida por parte del Dr. Luca Chiantore (Sala Nezahualcóyotl, Ciudad Universitaria, noviembre 2014) en donde se trabajó dicho concierto.

² Información disponible sobre esta modalidad de graduación en la página web: [http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/instructivos/pdf/alumnos/MODALIDADES DE GRADUACION INTERPRETACION.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/instructivos/pdf/alumnos/MODALIDADES_DE_GRADUACION_INTERPRETACION.pdf)

segunda, atañe a la pertinencia de su interpretación por medio de un análisis³ que sugiere la existencia de al menos seis razones substanciales de por qué resulta provechoso interpretar este peculiar *corpus* musical.

³ Se precisa que aquí se emplea el término “análisis” como referencia a haber realizado una examinación reflexiva detallada sobre las características o cualidades que conciernen a la interpretación musical del repertorio pianístico para la mano izquierda, visualizadas desde un enfoque pragmático, destacando su potencial beneficio hacia el intérprete. De este modo, se hace así la aclaración de que no se utiliza dicho término para referirse a un análisis de tipo armónico, ni orientado hacia alguna corriente teórica en específico.

Música pianística para la mano izquierda

1. Breve historia

La mayor parte del repertorio de piano para la mano izquierda florece básicamente a raíz de dos motivos: 1. La necesidad de crear obras alternativas destinadas a pianistas que por alguna razón, generalmente relacionada a una lesión física, se encuentran incapacitados para utilizar la mano derecha; 2. La búsqueda de una superación técnica y musical efectuada por determinados autores intrigados en las posibilidades composicionales que brinda la imposición de una limitación (Moro, 2007). Si bien una buena parte de este cúmulo de obras brotó a partir de satisfacer las necesidades de pianistas lesionados, el fundamento de su génesis acaece en realidad tras la aspiración por obtener una técnica pianística pulcra caracterizada por la independencia de los dedos y el control sobre el sonido producido. De hecho, la primera obra considerada para la mano izquierda -*Klavierstück* en La mayor *H. 241* o bien *Wq. 117/1* de C. P. E. Bach compuesta alrededor de 1770- lo sugiere, al tratarse de una pieza cuya versatilidad, propia de un ejercicio técnico, puede ser interpretada tanto por la mano izquierda como por la derecha (Lewenthal, 1986).

Años después, durante la primera mitad del siglo XIX, comenzaron a publicarse piezas para piano principalmente en forma de estudios remediales, los cuales contenían una mano izquierda (sola o con acompañamiento de la derecha) cargada de dificultades técnicas que pretendían coadyuvar al pianista deseoso de adquirir una habilidad equiparable a la de su mano derecha⁴. De acuerdo con Sassmann (2010), esto pudo haber sido inducido por el hecho de que previamente, desde el periodo musical barroco, es posible identificar numerosas obras técnicamente exigentes para la mano izquierda, como por ejemplo una amplia variedad de obras para teclado de J. S. Bach. A medida que el dominio técnico por el instrumento emergía vigorosamente durante el transcurso del siglo XIX, aparecieron en escena pianistas que a pesar de no encontrarse en absoluto con ningún tipo de discapacidad, decidieron realizar composiciones basadas en Transcripciones y arreglos para la mano izquierda, a partir de temas

⁴ Véase los *Études* Op. 12 de Berger (1820); *Six Exercices* Op. 19 de Greulich (1828); *Die Schule der linken Hand* Op. 399 de Czerny (1837); *12 Études de Concert* Op. 30 de Döhler (1839); *Grandes Études de Concert* Op. 60 de Sowiński (1843); *3 Grandes Études* Op. 76 de Alkan (1846); entre muchos otros.

populares de óperas y canciones. Éstas se utilizaban haciendo gala de virtuosismo extravagante con el fin de atraer público en sus programas de concierto. Los casos más referidos son el del joven italiano Adolfo Fumagalli⁵ (1828-1856), a quien se le conocería como “el Paganini del pianoforte” y célebre por su composición *Grande Fantasie sur Robert le Diable de Meyerbeer* (Maria, 2016; Minardi, 2009) y Alexander Dreyschock (1818-1869), pianista de nacionalidad checa a quien se le atribuyó la excepcional habilidad de tocar *a tempo* el Estudio para piano Op.10 No.12 “Revolucionario” de Chopin con la parte de la mano izquierda octavada en cada uno de sus conciertos⁶ (Schonberg, 1987). También abonó al repertorio con sus *Variations pour la main gauche seule* Op. 22 publicadas en 1843 y *Grand Variation sur l'air God Save the Queen, pour la main gauche seule* Op. 129 en 1863.

No obstante, el primer pianista profesional que sólo dispuso de su mano izquierda para interpretar fue el conde húngaro Géza Zichy (1849-1924). Éste perdió su brazo derecho a la corta edad de 14 años debido a un accidente de cacería en que se disparó a sí mismo tras el precipitado galopeo de su caballo⁷; lo interesante de su caso es que decidió convertirse en pianista después del incidente, pese a las adversidades (Nicholas, 2014). Incluso su compatriota Franz Liszt fue su profesor de piano durante 5 años y más adelante le dedicó su única composición a este género conocida como *Hungary's God (Ungarn's Gott)*⁸, breve pieza técnicamente sencilla en comparación a su amplia producción a dos manos y que fuera inspirada por el poema del mismo nombre de Sándor Petöfi.

La determinación de Zichy y por supuesto las condiciones económicas favorables que le rodearon⁹ permitieron que dedicase su tiempo también a la composición; ello representó un hecho relevante, ya que por primera vez en la historia un pianista profesional que contaba con una sola mano afrontaba y se resistía -en términos de Durkheim (1986)- ante un hecho social

⁵ El pianista italiano Adalberto Maria Riva es el único -a mi conocimiento- que ha grabado la obra de Fumagalli en un formato de audio digital (*Compact Disc/CD*) en vivo, ello ocurrió en 2006 en Inzago, la ciudad natal de Fumagalli. Más información en: http://www.adalbertomariariva.net/it/adolfo_fumagalli.htm

⁶ Desafortunadamente, no se ha documentado que exista evidencia alguna de audio o video que permita constatarlo.

⁷ Zichy narra esta historia en su libro *Das Buch des Einarmigen* [El libro del hombre de un solo brazo] (1915). En el escrito Zichy brinda sugerencias para los desventurados que -al igual que él- perdieron una mano, da ejemplos con ilustraciones de cómo abotonarse una camisa, cómo cortar un trozo de carne con un cuchillo, etc.

⁸ Nótese que Zichy mantuvo siempre una cercanía con Liszt (Pesce, 2014), de hecho, le dedicó sus *Six Études pour la main gauche seule* (1877), en los cuales Liszt escribió el prefacio. Asimismo, su amistad permitió que tocaran juntos en varios recitales la *Rákóczi March*, la cual Zichy arregló para 3 manos (Walker, 1997).

⁹ Su fortuna provino de herencia familiar, fue tan vasta que de hecho las ganancias económicas -superiores a un millón de francos- que se generaron de sus conciertos prefirió donarlas a obras de caridad (Tyler, 1979; Nicholas, 2014).

dominante, el cual era la abundancia y predominio del repertorio tradicional escrito para ambas manos frente a la escasez de obras musicalmente convincentes para la mano izquierda por otra parte, sobre todo de aquellas de amplias proporciones como conciertos para piano. Por ello terminó escribiendo el suyo en 1895, considerado presuntamente como el primer concierto para piano (mano izquierda) y orquesta de la historia (Patterson, 1999), así como diversas Transcripciones, una Sonata y Estudios. Por tanto, el aporte de sus composiciones¹⁰ constituyó un primer registro de obras específicamente creadas para pianistas que sólo tuvieran la mano izquierda disponible para interpretar.

El principio del siglo XX fue el más importante en términos de producción y difusión de este género musical; enorme parte del mérito es concedido al pianista austriaco Paul Wittgenstein¹¹ (1887-1961). A diferencia de Zichy, Wittgenstein ya había comenzado sus estudios musicales cuando perdió la mano derecha en el transcurso de la Primera Guerra Mundial, en donde al ser llamado a unirse a las fuerzas militares de su país, fue herido en el codo al haber recibido un disparo, posteriormente fue amputado y capturado por el ejército ruso. Durante su recuperación en un campo de prisioneros en Omsk, Siberia, mantuvo contacto con su antiguo profesor Joseph Labor (pianista, organista y compositor checo; aquejado de ceguera desde su infancia), a quien pidió su colaboración para escribirle un concierto de piano, mismo que le sirvió como guía de aprendizaje para identificar algunas de las características esenciales de la escritura composicional para una sola mano (Covell, 2004; Waugh, 2010). Posteriormente, convencido de la posibilidad de aún continuar con su carrera musical, decidió abrirse camino como solista, primero adaptando numerosas obras musicales a la mano izquierda que se prestaban para ello y estudiando las ya elaboradas¹². Empero, tras encontrarse con el inconveniente de la limitada cantidad de obras de concierto existentes, se dio a la tarea de comisionar nuevo material a cuantiosos compositores de la época, entre ellos Ravel, Prokofiev, Hindemith, Strauss, Korngold, Britten, Schmidt y Bortkiewicz, entre muchos otros¹³.

¹⁰ Resulta de interés que Zichy, además de las obras para la mano izquierda, también escribió música vocal incluyendo una cantata *Dolores*, un ballet *Gemma* y numerosas óperas, incluso algunos poemas. (Oron, 2007; Brofeldt, 2012).

¹¹ Paul fue el hermano mayor del filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951), el séptimo de una acaudalada familia de ocho hijos (Waugh, 2010).

¹² Una de ellas, conocida entre el repertorio, fue la *Chaconne*, transcrita de la Partita No. 2 para violín de J. S. Bach, por Brahms; su primera publicación fue en 1878.

¹³ Una lista útil (aunque aún provisional y posiblemente sujeta a imprecisiones) para identificar qué obras arregló, comisionó, se las dedicaron o las estrenó, se encuentra en la siguiente página *web*: http://en.wikipedia.org/wiki/Works_associated_with_Paul_Wittgenstein

Wittgenstein no fue un pianista brillante; las grabaciones de audio y de video que se conservan como archivos históricos evidencian una técnica pianística de dudosa solvencia¹⁴. Además, su propio profesor: Theodor Leschetizky, lo consideró como “*mighty string smasher*”, incluso cuando contaba con sus dos manos (Edel, 1994, p. 33). Así, aparentemente su toque al piano era muy golpeado, razón por la cual Prokofiev declaró que no veía ningún talento especial en aquella mano izquierda (Lesnie, 2014). Por tanto, el nombre de Paul Wittgenstein dentro de la historia de la música trascendió, más que por sus interpretaciones, por la gran cantidad de obras que comisionó y que ahora forman parte importante del legado musical del siglo XX. Sin duda alguna, Wittgenstein fue un personaje central en la historia de este repertorio, quizá el más importante, ya que sin él -junto con su vasta fortuna¹⁵ que permitió solventar los encargos- dicho repertorio musical carecería de 19 conciertos que comisionó de los 28 existentes publicados (Hammond, 2012).

Otro personaje crucial, contemporáneo de Wittgenstein, fue el virtuoso polaco Leopold Godowsky (1870-1938). Su valioso aporte *53 Studies on Chopin Études* marcaría un antes y después en cuanto a la exploración de los límites de las capacidades técnicas de un pianista. De éstos, 22 son exclusivamente destinados a la mano izquierda sola¹⁶. Hasta la fecha para algunos continúan siendo considerados como las obras cumbres en dificultad técnica que jamás se hayan escrito (Nicholas, 2014). Al respecto, cabe señalar que en el prefacio de estas composiciones, Godowsky ratifica que su propósito efectivamente fue incrementar las posibilidades técnicas y musicales del intérprete; enseguida brinda también una justificación desde el punto de vista anatómico de por qué la mano izquierda se encuentra favorecida para ejecutar los elementos base de melodía, acompañamiento y bajo que conforman una obra musical.

¹⁴ Como ejemplo, véase el siguiente video grabado el 17 de enero de 1933 en la Sala “Pleyel” en París, donde se aprecia a Wittgenstein ensayar la parte inicial del concierto para la mano izquierda de Ravel, previo a una presentación pública: http://www.criticalpast.com/video/65675041868_Paul-Wittgenstein_Ravels-Concerto-for-Left-Hand_Salle-Pleyel

¹⁵ De similar manera a Zichy, Wittgenstein fue adinerado desde su nacimiento al haber heredado una enorme fortuna familiar por parte de su padre Karl Wittgenstein, quien fue un líder empresario en la comercialización de hierro y acero que pronto lo convertirían en una de las personas más pudientes del Imperio Austro-Húngaro y del mundo (Bramann y Moran, 1979). De acuerdo con Ilic (2011) el pago que Wittgenstein dio tan sólo por el concierto de Ravel equivaldría actualmente a \$68,000 dólares estadounidenses (\$1,258,000 MXN considerando que un dólar -al 20 de febrero del 2016- equivale a \$18.50 pesos mexicanos).

¹⁶ A manera de ejemplo ilustrativo obsérvese una interpretación del Estudio No. 2 de Godowsky basado en el Estudio Op. 10, No. 1, de Chopin, el intérprete del video es Ivan Ilić: https://www.youtube.com/watch?v=VHA_FxI4yc0

A raíz de esta contribución, en la cual comenzara a trabajar en la década de 1890 y se publicara finalmente en 1914, la calidad de las obras para la mano izquierda subsiguientes, en general, se incrementó. Al menos técnicamente fijó un estándar e incluso Wittgenstein mandaba copias de estos Estudios a quienes pedía sus encargos para que los tomaran como muestra e inspiración (Nicholas, 2014). Resulta asimismo relevante su aporte académico a la revista *The Musical Quarterly* titulado *Piano Music for the Left Hand* de 1935, ya que es considerado como la publicación más antigua relacionada al tema del que se tiene conocimiento (Hammond, 2012). En él, Godowsky defiende la idea de que la mano izquierda posee cualidades favorables para la interpretación pianística¹⁷, entre la que destaca su dócil condición para su entrenamiento y desarrollo técnico-musical, ya que -a diferencia de la mano derecha que es la que principalmente se utiliza la mayor parte del tiempo y por ende termina propensa a más tensión- la izquierda se encuentra con mayor libertad para adaptarse a los cambios, por encontrarse normalmente en un mejor estado de relajación.

A pesar de que la producción de obras de gran envergadura para la mano izquierda se elevó exponencialmente durante la primera mitad del siglo XX, en realidad su amplia difusión y posterior adopción dentro del repertorio pianístico de concierto tomó tiempo en consolidarse. Una de las razones de ello es que Wittgenstein -quien comisionó la mayoría de los conciertos de piano para la mano izquierda- se negaba a interpretar las obras que no fuesen de su agrado. Aparentemente sus gustos se adherían a las armonías musicales conservadoras de la época, por lo que muchos de los conciertos de sus contemporáneos, incluyendo el de Prokofiev y Hindemith, terminaron siendo una decepción para aquél y nunca los tocó¹⁸. El problema de ello fue que debido a los contratos de exclusividad temporales o de por vida que solía firmar con los compositores, nadie más podía tener acceso a las partituras y mucho menos a interpretarlos¹⁹; por

¹⁷ Décadas adelante, el convencimiento de dichas cualidades llevaron al pianista inglés Christopher Seed a comisionar a *Polletti and Tuinman Piano Makers*, en 1997, el primer piano para zurdos del mundo. Dicho instrumento es un espejo del piano tradicional, por lo que el registro grave se encuentra en la parte derecha y el agudo a la izquierda. Según Seed (2014), uno de los principales beneficios es que se logra tocar con mayor facilidad los pasajes melódicos elaborados de la mano izquierda con la mano dominante.

¹⁸ Cuando Prokofiev envió su concierto a Wittgenstein, éste le contestó por medio de una carta “*My thanks for the concerto, but I don't understand a single note of it and I will never play it*” (Patterson, 1999, p. 218). Por otra parte, el concierto de Hindemith fue hasta hace poco estrenado mundialmente, en 2004, por Leon Fleisher y la *Berlin Philharmonic*, ello gracias a que se encontró una copia del concierto entre las pertenencias de la esposa de Wittgenstein tras su muerte en 2002 (Rowe, 2005).

¹⁹ Se tiene registro de que Wittgenstein era reacio a facilitar las partituras de sus encargos a otros pianistas, razón por la cual Siegfried Rapp no pudo estrenar el concierto de Prokofiev cuando recién lo compuso en 1931, sería hasta

ejemplo, el concierto de Ravel mantuvo una cláusula de exclusividad con él de 6 años, mientras que el de Hindemith fue de por vida (Patterson, 1999).

A la fecha, el repertorio de piano para la mano izquierda configura -tomando en consideración las condiciones históricas descritas inherentes al surgimiento de este *corpus* musical- las características de lo que Williams (1994) denomina como producto cultural emergente. Se trata de un bien producido en sociedad que cumple una función alternativa frente a un producto dominante, en este caso el tradicional repertorio pianístico escrito para ambas manos. En ese sentido, este especializado género musical, pese a su condición de carácter secundario, ha incidido en la historia de la música de manera tal que al menos se tiene registro de la existencia de más de 6000 obras²⁰ por parte de más de 700 compositores alrededor del mundo (Brofeldt, 2012). Este hecho, evidencia del interés y amplio desarrollo que ha adquirido, invita a considerar la pertinencia de fomentar su asidua incorporación a la escena musical en diversas aristas, entre las que despuntan la educativa e interpretativa. Al respecto, cabe señalar que Lewenthal (1986) lo corrobora con ahínco en el prefacio de su libro *Piano Music for One Hand: A Collection of Studies, Exercises and Pieces*, haciendo mención de lo favorable que puede resultar -particularmente para un educando- desde el punto de vista técnico y musical, el que aborde al menos una obra de piano para la mano izquierda por ciclo escolar. Finalmente, el catálogo de composiciones es extenso al día de hoy y continúa en aumento, pero es preciso recordar que el inicio de su dilatado crecimiento, como se ha argumentado, fue un hecho histórico relativamente reciente, sobre todo si se pone en perspectiva con el surgimiento del repertorio para las dos manos, que no sólo acontece con la invención del piano sino con los instrumentos antecesores de teclado en general (Rattalino, 2005).

2. Análisis de la pertinencia de su interpretación

Existen múltiples razones que justifican la pertinencia de interpretar este *corpus* musical. A continuación se enlistan aquéllas que -en general de acuerdo a la literatura revisada- posiblemente resulten más significativas. Es recomendable que, de ser posible, el lector toque los

1956 en Berlín -gracias a una copia de la música que le proporcionó la viuda del compositor- que le fue posible hacerlo (Lesnie, 2014).

²⁰ Para revisar la lista completa de todas las composiciones visítase la página *web* del Dr. Hans Brofeldt en: <http://www.left-hand-brofeldt.dk/>

ejemplos musicales que se muestran más adelante, ya que ello viabiliza lograr una comprensión holística respecto al punto a tratar en cada apartado.

2.1. Desarrollo de habilidades técnicas

La búsqueda del desarrollo de habilidades técnicas es la razón principal e históricamente más importante de por qué es pertinente estudiar obras para la mano izquierda; es posible encontrar evidencia textual desde métodos musicales del siglo XIX. Un ejemplo *ad hoc* que refleja nítidamente este hecho se halla en el prefacio del método de Christian Louis Heinrich Köhler titulado *Schule der linken Hand*, Op. 302, publicado en 1881. En él reclama el abandono de la literatura pianística hacia la mano izquierda argumentando que ésta, no obstante, es encargada de interpretar diversos pasajes musicales que exigen la misma fuerza y rapidez que la otra mano, razón por la que -según Köhler- el objetivo de sus ejercicios y compilación de obras era lograr hacer de la mano izquierda una “segunda derecha”, al considerar que esta última era más hábil debido a su papel preponderante en el piano.

De igual forma, décadas más tarde, Godowsky (1935) rescata como aspecto fundamental el desarrollo técnico, pero subraya con firmeza que la mano izquierda posee cualidades que por naturaleza resultan favorables para ejecutar obras pianísticas, como la mayor adaptabilidad a los cambios por encontrarse en mejor estado de relajación; la conveniente posición en relación al teclado al disponer del registro medio-grave que genera más sonoridad; y finalmente la fuerza de los dedos pulgar, índice y medio que coadyuvan a destacar con mayor facilidad las líneas melódicas y el canto de la nota superior de un acorde. Bajo este argumento, Godowsky establece así elementos cruciales que justifican la autonomía de la mano izquierda para responder a los desafíos provenientes de la creación de obras complejas concebidas incluso sólo para ella.

Otro elemental método que también prioriza el desarrollo al proveer el primero de tres volúmenes exclusivamente a ejercicios técnicos (2do a Estudios y 3ro a Transcripciones), es el de Paul Wittgenstein: *School for the left hand* (1957), aporte único del autor a la literatura musical del siglo xx, realizado durante la etapa tardía de su vida. Lo notable de éste radica -entre otras cosas- en su página preliminar, donde se encuentra una interesante explicación de los signos utilizados dentro de sus partituras para referirse a ciertas acciones, por ejemplo, un círculo gráfico arriba de una nota musical significaba que debía emplearse el puño de la mano para

tocarla; si se hallaba escrito un “43” a lado de una nota era para indicar que requería tocarse haciendo uso simultáneo de los dedos 4 y 3 (anular y medio); un signo en forma de “V” remitía a una breve pausa; entre otras. Esta detallada información provista por Wittgenstein, que en su momento resultó novedosa, obedece -según la tesis doctoral de Hammond (2012)- a la eventual necesidad de revisar y a veces reinventar la técnica pianística que este propio *corpus* musical exige en momentos determinados, como por ejemplo resolver un pasaje de la partitura haciendo uso de una digitación específica para lograr generar una sonoridad equilibrada.

La siguiente clasificación es una propuesta que -sin pretender ser exhaustiva (dado los límites de extensión del propio trabajo) y mucho menos generalizadora- intenta señalar de manera sucinta los aspectos técnicos que con mayor incidencia acontecen en algunas obras para la mano izquierda²¹. La práctica y dominio sobre ellos supone una mejora técnica substancial para el intérprete, puesto que le permite encontrarse mejor preparado para afrontar pasajes desafiantes similares dentro del repertorio.

2.1.1. Extensión

En ocasiones se adoptan aberturas entre los dedos extremos de la mano que en principio resultan incómodas (ejemplo 1), más aún para aquellos que disponen de una mano con límite de extensión de una 8^{va} o menos, entre los dedos meñique y pulgar; en casos así la alternativa usualmente es arpeggiar o dividir el acorde.

Ejemplo 1. Acorde de 11^{va}



Fuente: *Concerto pour la main gauche* (Ravel, 1931, compás 38)

²¹ Entre ellas: *5 Studies [No. 5 Chaconne von J. S. Bach]* (Brahms, 1878); *Sonate Op. 179* (Reinecke, 1890); *Prelude and Nocturne Op. 9* (Scriabin, 1895); *Étude Op. 36* (Blumenfeld, 1905); *Concerto pour la main gauche* (Ravel, 1931); *Malgré Tout [A pesar de todo]* (Ponce, 2005).

Por otra parte, la extensión entre los dedos de la mano en sus distintas combinaciones (meñique-medio; anular-pulgar; medio-anular; índice-pulgar, etcétera) tiende a expandirse y por tanto obliga a los dedos a salir de la zona de confort hacia posiciones interválicas poco usuales (ejemplo 2).

Ejemplo 2. Aberturas de 8^{va} y 10^{ma}

Fuente: *Concerto pour la main gauche* (Ravel, 1931, compás 33)

Un recurso empleado para resolver estos pasajes es hacer uso de un movimiento rotatorio de la muñeca de la mano o bien efectuar cambios rápidos de posición de registro dentro del teclado. Generalmente para decidir se toma en cuenta el pasaje musical subsiguiente inmediato. Por ejemplo, para el conjunto de notas del grupo “A” es posible utilizar una digitación 5-3-2-1-2-3²², la cual permite en un solo impulso llegar a la nota superior y regresar al punto de partida por medio de un movimiento rotatorio (sugerida por la articulación en cuestión). No obstante, bien podría proponerse la digitación 5-2-5-1-5-2, ésta facilitaría la abertura de 8^{va} al tocarla con los dedos meñique y pulgar, pero se complicaría efectuar los cambios de posición entre la segunda y tercera nota (MI-SOL) y la quinta y sexta (SOL-MI)²³, más aún debido a la rápida velocidad del pasaje. En el grupo “B” se observa que hay casos donde la abertura es tan grande entre dos notas adyacentes (SOL-SI, 10^{ma}), que si bien la rotación ayuda, a veces es incluso ineludible realizar un cambio de posición de registro de la mano para poder tocar lo sucesivo. Lo anterior podría

²² Alberto Nieto en su libro *La digitación Pianística* (1988) define la acción de digitar como: “seleccionar el orden sucesivo o simultáneo de los dedos que deben ejecutar una obra musical, cifrándolos sobre o bajo las notas correspondientes. Para facilitar la referencia a la digitación pianística se utilizará el sistema numérico arábigo en donde se asignan los números del 1 al 5 a los dedos de ambas manos, por lo que el dedo 1=Pulgar, 2=Índice, 3=Medio, 4=Anular y 5=Meñique. El conjunto de cifras resultante constituye lo que denominamos digitación” (p. 25). Cabe mencionar que, aunque no prosperó, existió previamente otro sistema de numeración que fue propuesto por la pedagoga francesa Marie Jaëll (1846-1925), el cual se basaba en la distribución del número 1 al 10. Cada cifra representaba un dedo diferente: 1, 3, 5, 7 y 9 (del pulgar al meñique de la mano derecha) y 2, 4, 6, 8 y 10 (del meñique al pulgar de la mano izquierda). Para mayor detalle véase la *Historia de la Técnica Pianística* de Luca Chiantore (2001), en particular las páginas 611 y 612.

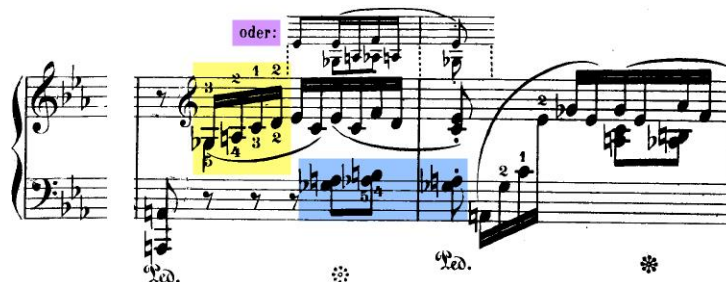
²³ Dado que el presente texto se encuentra escrito en Español, para referirse a notas y tonalidades musicales se empleará el siguiente sistema de notación: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. Asimismo: M=mayor, m=menor, #=sostenido, b=bemol.

variar de persona a persona dependiendo de la extensión, flexibilidad y anatomía de los dedos de su mano²⁴.

2.1.2. Digitación

Es complicado el poder establecer una única digitación para un pasaje musical que resulte óptima para todo pianista (Nieto, 1988), en esencia debido a la diversidad existente en la anatomía de la mano humana, así como por el respectivo desarrollo de habilidades que cada individuo logra con ella. De hecho, se ha sugerido que los músicos profesionales, tras años de práctica, tienden a desarrollar cambios en el sistema nervioso central relacionados al uso de las habilidades motrices de la mano, especializadas para la interpretación musical (Watson, 2006). No obstante, hay casos específicos -particularmente en obras para la mano izquierda- en que las opciones para elegir por una u otra digitación se encuentran acotadas, incluso a veces sólo existe una posibilidad plausible de digitación para su correcta ejecución²⁵; sobre ello incide la configuración del pasaje pianístico en cuestión. El siguiente ejemplo muestra un fragmento musical de complejidad técnica caracterizado por la escasa posibilidad de variar la digitación.

Ejemplo 3. Pasaje musical con escasa posibilidad de variar la digitación

The image shows a musical score for piano, specifically a fragment from the first movement of Reinecke's Sonata Op. 179. The score is written for the left hand and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The passage is marked with various fingerings: '1 2' and '2 1' are written above notes in the upper staff, and '2 1', '3 2', and '4 3' are written below notes in the lower staff. A purple box labeled 'oder:' is placed above the first few notes of the upper staff. A yellow box highlights a specific sequence of notes in the upper staff. A blue box highlights a sequence of notes in the lower staff. There are also articulation markings, including a 'ped.' (pedal) marking and a '*' symbol. The score is presented in a standard musical notation style with a white background and black ink.

Fuente: *Sonate Op. 179*, 1^{er} mov. (Reinecke, 1890, compases 17-18)

El pequeño fragmento musical ilustra tres elementos relevantes respecto a la digitación. En principio (marcador morado) capta la atención la existencia de una alternativa de ejecución para una parte del pasaje que podría implicar un desafío técnico, ésta lo facilita considerablemente al

²⁴ Para mayor información sobre el aspecto fisiológico que involucra la ejecución pianística véase *The Physiological Mechanics of Piano Technique* (Ortmann, 1929).

²⁵ Dicha digitación, según Nieto (1988), debe cumplir con dos características fundamentales: 1. Respetar el contenido musical y 2. Comodidad de realización. Dichas características las despliega a profundidad en su libro a través de numerosos ejemplos prácticos extraídos de variada literatura pianística.

permitir obtener mayor flexibilidad de la mano por no tener que tocar de manera simultánea la serie sucesiva de segundas aumentadas (marcador azul), mismas que -dada la configuración del pasaje- podrían no ser tan cómodas de tocar²⁶ ya que los dedos disponibles inmediatos para ello son los 5-4. Por otra parte, se observan dos posibilidades de digitación sugeridas: 3-2-1-2 y 5-4-3-2 (marcador amarillo). La primera de ellas posiblemente sea más confortable porque evade el uso de los dedos 5-4-3, los cuales además de ser normalmente menos ágiles que los dedos 3-2-1, resultan más complicados de usar en ese pasaje específico debido a las aberturas interválicas de tono y medio entre sus notas (SOL^b-LA y LA-DO). Empero, nótese que esta segunda digitación (5-4-3-2) permite mantener la duración completa de la nota SOL^b sin la necesidad de depender del uso del pedal para ello, además de que permite tocar el conjunto de notas sin tener que efectuar el cruce de dedo 1-2 (índice por arriba del pulgar), el cual podría resultar menos conveniente para conseguir la velocidad y el articulación del pasaje.

Finalmente, la variación y ejecución de una determinada digitación pianística depende en esencia -como se ha puntualizado con anterioridad- del desarrollo de las habilidades técnicas y disposición anatómica de la mano de cada individuo, así como de una posible preferencia personal. Sin embargo, es preciso considerar que en el repertorio para la mano izquierda las posibilidades de variar una digitación en búsqueda de facilitar la ejecución de un pasaje a menudo se encuentran reducidas, precisamente por encontrarse la mano izquierda en constante estado de saturación, al tener que llevar a cabo la función propia y la de la derecha.

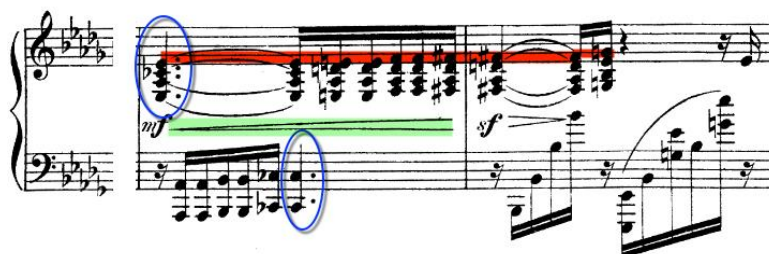
2.1.3. Pedal

El uso del pedal de resonancia en las obras pianísticas para la mano izquierda es de vital importancia para lograr efectuar cohesión en las frases musicales. De cierto modo éste suplente el papel de la mano derecha al brindar la ilusión de ejecución en distintas áreas del teclado gracias al sostén armónico que realiza cuando libera los apagadores de las cuerdas del piano. Puesto que su uso es frecuente y en numerosas ocasiones prolongado para lograr mantener el valor rítmico de una nota dada, se torna necesario utilizarlo con cautela para evitar su saturación, sobre todo en

²⁶ Es menester puntualizar que la comodidad o no de ejecución de un determinado pasaje musical, haciendo uso de una digitación específica, depende en gran medida de la velocidad con que se interprete la obra. Por lo tanto, una digitación podría resultar favorable si se emplea bajo un *tempo* lento, pero quizá no en uno más rápido.

lugares donde imperan movimientos cromáticos o dinámicas sonoras intensas que adquieren la posibilidad de silenciar líneas melódicas relevantes.

Ejemplo 4. Aspectos a considerar en el uso del pedal de resonancia



Fuente: *Nocturne* Op. 9. (Scriabin, 1895, compás 17-18)

Los óvalos azules que se muestran en el ejemplo anterior indican notas musicales que requieren de manera imprescindible del uso del pedal de resonancia para sostener su duración rítmica, ello debido a que la mano debe transitar de forma inmediata de un lugar a otro para tocar el conjunto de dieciseisavos sucesivos. Asimismo, nótese que el movimiento melódico superior (marcador rojo) expone un claro cromatismo (MI^b-MI-FA-FA[#]-SOL), mismo que se lleva a cabo mientras el pedal se encuentra en acción; si bien ello pudiese representar un riesgo de saturación sonora derivado de las disonancias que se generan por el movimiento cromático ascendente, en este caso éstas son atenuadas por medio del regulador dinámico (marcador verde) que conduce de un *mezzoforte* (*mf*) hacia un *sforzato* (*sf*) en tiempo fuerte, momento en que es propio establecer un cambio de pedal. Al respecto, conviene considerar también que dependiendo de las características del piano en que se interprete la obra, así como del pasaje musical a tratar e incluso el escenario en donde se ejecute, en determinadas ocasiones puede resultar provechoso hacer uso de un pedal vibrado o bien emplearlo en proporciones aproximadas de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ u otro nivel. Por otro lado, el uso de los pedales²⁷ *una corda* y *sostenuto* -de manera similar al repertorio para dos manos- generalmente son menos recurridos en comparación al de resonancia y el uso de ellos, salvo la especificidad del compositor, suele ser discrecional al intérprete.

²⁷ Normalmente, el piano de cola moderno posee 3 pedales, siendo éstos de izquierda a derecha: 1. *Sostenuto*, 2. *Una corda*, 3. *Sustain* o de resonancia (Parakilas, 2001). Se considera pertinente realizar esta aclaración en virtud de que aún es posible hallar pianos fabricados de épocas anteriores en donde la disposición y número de pedales podría ser distinto (principalmente siglo XVIII y XIX), por ejemplo, se sabe que Beethoven poseyó un piano Érard de 4 pedales en donde uno de ellos era partido, lo que en realidad daba un total de 5 (Rattalino, 2005).

2.1.4. Saltos y cambios de registro

No es infrecuente hallar dentro del repertorio pianístico para la mano izquierda saltos y cambios de registro en el teclado, naturalmente ello ocurre en respuesta a la habitual búsqueda por pretender establecer, con una sola mano, la tradicional función melódica que adquiere la mano derecha junto con la rítmica-armónica de la izquierda. El siguiente ejemplo refleja esta condición.

Ejemplo 5. Frecuentes saltos y cambios de registro

The image shows a musical score for the left hand of a piano sonata. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features dynamic markings of *mf*, *p*, and *f*. Annotations include purple arrows indicating leaps, green squares for rests, yellow squares for dynamics, and orange circles for register changes. Fingerings 1 and 2 are indicated above notes.

Fuente: *Sonate* Op. 179, 3^{er} mov. (Reinecke, 1890, compás 53-56)

Del ejemplo expuesto emergen algunos aspectos importantes a considerar. Por una parte, nótese que a pesar de que gráficamente se encuentran algunos silencios de negra (marcador verde) éstos son simbólicos, ya que derivan de una escritura musical empleada para diferenciar con claridad el bajo. En realidad, la mano no tiene descanso y se encuentra en todo momento brincando de un lado a otro, incluso a veces haciéndolo en intervalos mayores a la 8^{va} entre notas extremas (flechas moradas). Un segundo aspecto yace en el incremento de la dificultad para lograr diferenciar con nitidez las dinámicas (marcador amarillo), ello debido a que con el salto se corre el riesgo de llegar a la nota destino con un acento incluido propiciado por el impulso generado del mismo. Particularmente en este repertorio es importante revisar además, la amplitud del registro en el que se trabaja, en este caso cuatro octavas (círculos naranjas), para así anticipar de ser posible una favorable postura y posición corporal que haga viable el transitar sobre el teclado con soltura y relajación. Así, el balance del cuerpo del intérprete es crucial y en algunas ocasiones para lograrlo -en especial cuando el registro donde se toca es muy agudo y por tanto el torso del cuerpo eventualmente se inclina hacia la derecha- es recomendable hacer uso del banco del piano para apoyarse, si es el caso, con la otra mano (Lewenthal, 1986).

2.1.5. Resistencia

Hay obras musicales del repertorio pianístico para la mano izquierda que, aunado a los aspectos técnicos que hasta ahora se han señalado, albergan además la complejidad de mantener por numerosos compases cierto patrón rítmico y figuración de intervalos que da pie a que sean proclives a generar tensión si no se mantiene una adecuada relajación y ejecución técnica. La dificultad *per se* de determinados pasajes en dichas obras (por lo general tratándose de Estudios para piano, que de hecho representan una gran parte de este repertorio), radica en que virtualmente no hay momento alguno de descanso, al menos no escrito en la partitura, es decir, no hay pausas ni silencios que lo permitan.

Ejemplo 6. Constante patrón rítmico y figuración interválica



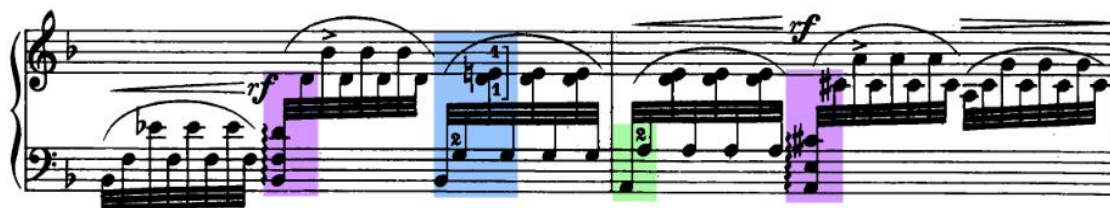
Fuente: 5 Studies [No. 5 Chaconne von J. S. Bach] (Brahms, 1878, compás 98-101)

El ejemplo anterior muestra el inicio de una de las variaciones de la *Chaconne* quizá más complicadas técnicamente. Una de las razones de ello es que el patrón rítmico constante de treintaidosavos se mantiene inamovible -salvo ligeras variaciones de tresillos de la misma figura rítmica- durante 24 compases seguidos, lo cual resulta en el eventual riesgo de verse aquejado de tensión y/o cansancio si no se emplea una técnica apropiada de ejecución y relajación. Estos primeros 4 compases demarcan en gran medida las características generales de la variación.

En primer lugar, cada grupo de treintaidosavos despliega una armonía (marcador morado) que en este pasaje engendra, a través de *staccati*, un ritmo característico estable (excepto el primer tiempo del 4^{to} compás) equivalente a una figura de corchea con puntillo y semicorchea en

un compás de $\frac{3}{4}$ (flechas rojas). Dicho ritmo, el cual se encarga de tocarlo -sugerido por la escritura- el dedo meñique, mantiene una intención melódica en el bajo (marcador amarillo), que en este caso transita del I al V grado. Nótese que con la probable intención de resaltar esa línea melódica se establece que la variación debe tocarse sin pedal (marcador verde). Hasta ahora no se ve mayor dificultad, no obstante, a medida que la variación se desarrolla se va complicando más la comodidad de tocar los treintaidosavos, obsérvese el siguiente ejemplo.

Ejemplo 7. Amplias extensiones y rápidos cambios de dedos



Fuente: 5 studies [No. 5 Chaconne von J. S. Bach] (Brahms, 1878, compás 108-109)

Aquí la ejecución de los treintaidosavos ya no es tan sencilla como al principio debido a las amplias extensiones y rápidos cambios de dedos. El marcador morado muestra precisamente los puntos en donde es requerido arpeggiar un acorde de 10^{ma} y de forma inmediata realizar un cambio de dedo para poder tocar lo siguiente. El marcador azul y verde revelan lugares donde la extensión es tan dilatada que por una parte se emplea el uso del pulgar para tocar 2 notas al mismo tiempo²⁸ y por otra se recurre a aberturas de 8^{va} entre los dedos 5-2. Hacia la parte final de la variación los aspectos referidos se complican aún más y de hecho se incluye una alternativa de ejecución (*ossia*) técnicamente más sencilla al convertir los ocho treintaidosavos de cada tiempo (incluyendo sus tresillos) en septillos, lo cual habilita la posibilidad de descansar un poco del fatigante pasaje²⁹. Así, esta variación evidencia que parte del repertorio para la mano izquierda contiene fragmentos musicales que requieren de resistencia física/mental del intérprete para evitar o al menos disminuir la extenuación.

²⁸ Este es un claro ejemplo que sirve para ilustrar cómo la escritura de los compositores dio lugar a que la digitación pianística evolucionara paulatinamente, volviéndose así cada vez más compleja. Si tomamos como ejemplo el *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar los instrumentos de tecla* de Carl Philipp Emanuel Bach (1753), vemos que -a pesar de que él mismo fue un parteaguas de la técnica pianística moderna con su extendido uso del paso del pulgar- probablemente no considerase una buena práctica tocar dos teclas con un mismo dedo. De hecho, incluso más adelante Carl Czerny, quien estableció una serie de reglas para digitar, determinó entre ellas que: “El mismo dedo no debe usarse en dos o más teclas consecutivas” (Nieto, 1988, p. 33).

²⁹ Para referencia del *ossia* consúltese el compás 114-117 de la partitura.

2.1.6. Planos sonoros

Es posible que una obra musical contenga secciones de complejidad que se caracterizan en gran medida por el establecimiento de diferentes planos sonoros. En el repertorio para la mano izquierda con asiduidad se hallan al menos 3 o más planos distintos que incluso visualmente, en algunos casos, se diferencian con nitidez.

Ejemplo 8. Diferenciación de planos sonoros

The image shows a musical score for the left hand of a piano, specifically from Étude Op. 36 by Blumenfeld. The score is written on a grand staff with a bass clef. It features four distinct sound planes highlighted with colored markers: 1. A yellow marker highlights the melody line in the upper register. 2. A green marker highlights a harmonic support structure in the middle register. 3. A blue marker highlights a rhythmic pattern in the lower register. 4. A purple marker highlights a descending chromatic bass line in the lower register. The score includes dynamic markings like 'p' and 'piu f', and fingering numbers like '2 1 4', '2 1', and '3 5 4 1'. A '2' is also written above the final measure.

Fuente: *Étude* Op. 36 (Blumenfeld, 1905, compás 27-28)

El ejemplo previo exhibe una propuesta de segmentación en 4 diferentes planos sonoros. El primero de ellos (marcador amarillo) destaca la melodía, misma que es invariablemente ejecutada -debido a la disposición de las notas musicales- por el dedo pulgar, el cual coadyuva a realzarla. El segundo plano (marcador verde) cumple una función de soporte armónico, gracias a ello se puede identificar, por ejemplo, que el primer conjunto de notas que forman un acorde establece una armonía de FAm en segunda inversión, puesto que contiene la fundamental y la tercera del acorde. El tercer plano (marcador azul) brinda una figuración rítmica con adorno que facilita hilvanar los bloques de acordes entre sí, de forma que opera a manera de hilo conductor para que la frase fluya. Por último, el cuarto plano (marcador morado) enfatiza un bajo cromático descendente, el cual contrasta con el sentido de ascenso que tiene la frase en general.

2.2. Repertorio atractivo

Según Brofeldt (2012), el repertorio pianístico para la mano izquierda ha despertado un interés general en el presente siglo XXI, mayor al observado tiempo atrás³⁰. Sin duda alguna los avances tecnológicos de la época han tenido repercusión en ello, ya que no sólo han posibilitado masificar su difusión a través de grabaciones de audio y video, sino que también gracias al acceso a internet se ha podido construir una amplia base de datos con la información de las obras musicales y textos académicos de los diversos autores alrededor del mundo³¹. El éxito en la relativa popularización -por desgracia de sólo un fragmento de este repertorio (Hammond, 2012)- está asociado con la favorable recepción en general por parte del escucha, en donde quizá un elemento clave de ello radique en la expectativa que genera presenciar la actuación de un pianista concertista en escena, que de manera inusual, al disponer de únicamente una mano, pudiese salir airoso del escenario incluso tras una presentación acompañado de una orquesta. Es así que este repertorio, argumenta Lewenthal (1986), resulta extremadamente eficaz para atraer o mantener al público en los conciertos, ya sea como piezas que formen parte de un programa de mano impreso o como *encores*³². Cabe recordar que precisamente la exhibición virtuosa forma parte de la historia de este *corpus* musical; ello está documentado en los casos previos referidos de Adolfo Fumagalli y Alexander Dreyschock, más recientemente en el pianista argentino Raoul Sosa³³.

2.3. Repertorio de emergencia

³⁰ Un dato por demás interesante e incluso trascendental es que recientemente, en 2013, en Londres, se llevó a cabo por primera vez en la historia el primer festival de piano para la mano izquierda llamado *Leftitude: First International Festival of Left Hand*, en donde como invitados participaron pianistas especialistas en el tema, varios de los cuales -entre ellos Clare Hammond (2012) y Nicholas McCarthy (2014)- son citados en este trabajo. Nunca antes se había explorado ni exhibido un festival de piano de estas características. Tras su éxito, actualmente se está planeando una segunda edición, contemplando ahora una serie de festivales internacionales. Para más información visítase la página oficial: <http://leftitudefestival.com/>

³¹ El acceso a esta información se encuentra disponible en la siguiente página *web*: <http://www.left-hand-brofeldt.dk/>

³² Origen? Siglo xviii Palabra de origen francés que significa todavía una, Un *encore* (vocablo de francés que significa todavía) es una interpretación adicional al programa musical original, misma que se ejecuta al final del concierto/presentación. Por lo general, el público es quien a través de los aplausos anima al intérprete a que la efectúe. No hay parámetros respecto a la cantidad de *encores* a tocar, Evgeny Kissin tocó 7 en Londres en 1997 y Michael Ponti 9 en 1972 en Nueva York (Nicholas, 2014).

³³ De acuerdo con su biografía, Sosa ha sido llamado “*The Golden Left Hand*” (La Mano Izquierda de Oro), ello debido a su virtuosismo adquirido con la mano izquierda. Información disponible en <http://www.raoulsosa.com/page.php?lg=an>

Uno de los primeros métodos para el entrenamiento de la mano izquierda que tuvo su origen a raíz de un desventurado suceso, son los *Studies* Op. 12 de Berger (1820)³⁴, quien tras haber sufrido un infarto cerebral que paralizó su mano derecha, incorporó un Estudio específicamente para la izquierda (No. 9) y secciones de complejidad en el resto de los Estudios. Otro caso documentado es el de Scriabin, quien se encontró impedido de emplear su mano derecha por un lapso de 2 años tras haber padecido tendinitis; debido a ello, el repertorio de la mano izquierda se benefició, dado que su *Prelude* y *Nocturne* Op. 9 forman parte del acotado número de obras ampliamente difundidas (Drozdov, Kidd, y Modlin, 2008). Un tercer caso que resulta incluso irónico es el de Godowsky, ya que durante la mayor parte de su vida nunca tuvo problemas con su mano derecha e incluso su producción musical entera para la mano izquierda la efectuó mientras se encontró sano; tristemente en la etapa final de su vida -al igual que Berger- también sufrió un infarto cerebral que le imposibilitó hacer uso de su mano derecha, no obstante, se mantuvo activo con la izquierda.

Lo que los 3 ejemplos expuestos comparten en común es la actividad musical incesante que lograron efectuar gracias al repertorio para la mano izquierda, de modo que ante una situación de emergencia en la que la derecha se ve por alguna razón imposibilitada de realizar su función, dicho repertorio se convierte en una solución para evadir la inactividad interpretativa. Al respecto, Lewenthal (1986) enfatiza lo sumamente pertinente que es conocer la existencia del repertorio, dado que según su experiencia como profesor es probable que un pianista en algún momento de su vida experimente al menos una leve lesión por exceso de práctica. Así, resulta entonces conveniente que éste conozca el repertorio del cual puede valerse en caso de requerirlo.

Por otra parte, es un tanto curioso e incluso inquietante percatarse que hay más casos de pianistas profesionales que por una u otra razón se lastimaron la mano derecha y no la izquierda³⁵, por ejemplo Alexander Scriabin, Robert y Clara Schumann (tendinitis); Leon

³⁴ De hecho, según Edel (1994) y Swart (2005), este aporte podría ser considerado como la verdadera primera obra publicada para la mano izquierda sola del que se tiene conocimiento, ello en contraste a la previamente citada obra *Klavierstück* en La mayor H. 241 de C.P.E Bach compuesta en 1770, ya que ésta se podía tocar tanto con la mano izquierda como con la derecha.

³⁵ Una posible explicación a por qué esto ocurre es debido al mayor riesgo que tiene la mano derecha a lastimarse, ya que: 1. Es la mano dominante en la mayoría de los pianistas (Swart, 2005), por tanto, la que se utiliza instintivamente para hacer frente a una situación de emergencia; 2. Es la mano a la que comúnmente se le asigna la tarea de destacar la melodía, con asiduidad haciendo uso de los dedos 4 y 5, los cuales son vulnerables a la sobre práctica por ser considerados como los dedos débiles, particularmente el 4^{to}, cuya independencia es más limitada que el resto. Según Wiley (2000), la razón más común de por qué un pianista se lastima una mano es debido a una incorrecta y repetitiva sobre práctica, seguido se encuentran los accidentes fuera del estudio, muchos de los cuales a

Fleisher, Gary Graffman, Keith Snell, Alexander Varro, Michel Béroff, George Konstantinidis y Cor de Groot (disonía focal³⁶); Solomon Curtner, Michael Ponti, Tateno Izumi y Cyril Smith (infarto cerebral); Harriet Cohen (accidente doméstico con los vidrios rotos de un vaso); Paul Wittgenstein, Siegfried Rapp, Géza Zichy y Otakar Hollman (amputados); Antonio Iturrioz (daño de cartílago); Joao Carlos Martins (lastimado tras ser víctima de un asalto), entre otros³⁷, si ocurriese lo contrario, es decir, que se lastimasen la izquierda, se enfrentarían a la desigual situación de que sólo existen publicadas 75 obras para la mano derecha sola³⁸ (Nicholas, 2014). En ese sentido, dentro de la música para una mano, la izquierda es incuestionablemente la dominante.

2.4. Rescate de obras en estado de abandono

Pese a que muchas obras para la mano izquierda tienen un alto valor musical y estético intrínseco, sólo una minoría es ampliamente interpretada. Nicholas (2014) precisamente puntualiza en ello al comentar sobre el evidente dominio que dentro de este repertorio tiene, por ejemplo, el concierto de Ravel sobre los demás. En la comunidad musical se reconoce que es un mérito cabalmente merecido en virtud de que es una obra cuya calidad, en muchos sentidos, la ha convertido al día de hoy en una obra canónica. Empero, como cuestiona Hammond (2012), es intrigante el hecho de que muchas otras obras de también indudable calidad no hayan alcanzado tal éxito, como las *Diversions* Op. 21 de Britten³⁹ o más aún el Concierto No. 2 Op. 28 de

veces es imposible prevenir. Cabe considerar, que el uso excesivo de aparatos tecnológicos como teléfonos celulares, tabletas, computadoras, etcétera, abren la posibilidad de derivar en algún tipo de lesión en los dedos, mano, antebrazo o brazo.

³⁶ También es conocida como “la enfermedad del músico” y se trata de la pérdida del control voluntario sobre uno o más dedos de la mano. No tiene cura pero sí tratamiento, sin embargo, muy pocos logran recuperarse por completo. Su origen es desconocido pero se sabe con cierta certeza que se trata de una afectación de tipo neurológico (Altenmüller y Jabusch, 2010). Un dato interesante es que en 2010 salió a la luz un documental precisamente sobre pianistas que han sido víctimas de la disonía focal: *Demon Hands* dirigido por Eszter Hajdu, quien asegura que hay miles de casos alrededor del mundo de músicos afectados por esta enfermedad. Para mayor información y acceso al *trailer* oficial del documental visítase: http://www.hajdueszter.com/en/My_films/Documentary/Demon_Hands.html

³⁷ El listado de nombres de los pianistas aquí ofrecido emana de: 1. Una investigación personal; 2. Algunos nombres extraídos del artículo académico: *Paul Wittgenstein and the Performance Of Disability* (Howe, 2010).

³⁸ Según Swart (2005) existen al menos 3 razones de por qué hay escasez de composiciones para la mano derecha sola: 1. Es menos frecuente lastimarse la mano izquierda entre los pianistas; 2. Existe un inagotable repertorio para las dos manos que contiene partes para la derecha que pueden servir para su práctica; 3. El exhibicionismo dramático con la mano derecha no tiene el mismo efecto que el de la izquierda puesto que la audiencia ya está acostumbrada a ello, incluso visualmente es la mano que -por lo general- más destaca.

³⁹ Interpretación por Leon Fleisher disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g>

Bortkiewicz⁴⁰; este último se sabe que era el favorito de Wittgenstein y del que se valía principalmente en sus giras de conciertos (Nederlands Muziek Instituut, 2012). Por tanto, el sumergirse dentro del repertorio para la mano izquierda abre la posibilidad de conocer y expandir la difusión de obras que pudiesen encontrarse en un eventual estado de abandono⁴¹, mismas que pueden ser rescatadas a través de la interpretación musical.

2.5. Rama musical especializada

Uno de los intérpretes contemporáneos que ilustra el alto nivel de especialización hallado en el campo pianístico es el británico Nicholas McCarthy, quien saltó a la fama recientemente en 2012 por ser el primer pianista que -a pesar de sólo contar con el uso de su mano izquierda durante toda su trayectoria académica- logró graduarse de una universidad reconocida (*Royal College of Music*, London), obteniendo así una legitimación institucional; ello representa un importante antecedente, ya que sugiere de alguna forma, la autonomía que este repertorio ha alcanzado. Su historia es un tanto peculiar ya que, a diferencia de Wittgenstein o Zichy que fueron amputados, él simplemente tiene un brazo derecho que dejó de crecer hasta la altura del codo desde su nacimiento, es decir, la mano derecha nunca se desarrolló en absoluto (Bowater, 2012). Pese a la adversidad, decidió convertirse en pianista concertista y el éxito -al menos comercial⁴²- que ha alcanzado hasta ahora, corrobora la capacidad de este repertorio para erigir por completo una carrera musical profesional.

Otro pianista activo -además de los previamente citados como Leon Fleisher, Gary Graffman o Raoul Sosa- que también ha logrado alcanzar fama al adquirir notoriedad por su especialización en el repertorio pianístico para la mano izquierda es el japonés Takeo Tchinai. Una contribución notable que efectúa es la constante adición de videos musicales de sus

⁴⁰ Interpretación por Stefan Doniga disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xm1wNnn6m-Y>

⁴¹ La interpretación de la obra de Zichy, por ejemplo, es sorprendentemente escasa, incluso no fue posible hallar una sola grabación, ni en audio ni video, de su concierto de piano, el cual tiene una elevada relevancia histórica ya que -como se mencionó anteriormente- fue el primer concierto para la mano izquierda que aparentemente se escribió (Patterson, 1999). De hecho, la mayoría de sus obras actualmente están en el olvido y quizá la única pieza para piano que goza de mayor éxito es *Der Erlkönig*, que es el sexto de la colección de Estudios publicados en 1877 que Zichy dedicó a Liszt. Una interpretación musical de dicho Estudio ofrecida por Nicholas McCarthy se encuentra en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=9JeIXOLEjQQ>

⁴² Uno de los videos disponibles de sus presentaciones televisivas transmitidas por la *British Broadcasting Corporation* (BBC) se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=duEkpSY-j7w>

interpretaciones a su página *web*⁴³. El objetivo de ello, de acuerdo con la información alojada ahí, además de conformar un repositorio musical, es el de revivir aquéllas obras musicales que por alguna razón se encontraron en el olvido durante el pasado; ello refuerza la importancia de lo expuesto en el previo punto relacionado al rescate de obras en estado de abandono. De esta forma, la oportunidad de especialización que brinda este *corpus* musical invita a considerar los beneficios desprendidos de ésta, como una razón más respecto a la pertinencia de su interpretación.

2.6. Fin pedagógico

Hay al menos dos aspectos educativos importantes que despuntan en relación al repertorio pianístico para la mano izquierda y que justifican la pertinencia de su interpretación. El primero de ellos remite a lo provechoso e ilustrativo que resulta el empleo de ejemplos extraídos de él para explicar a los educandos, de una manera focalizada, el apropiado uso y funcionamiento de los elementos técnicos del piano, así como los diversos aspectos teórico-musicales que le involucran. Al respecto, considérese que una gran parte de este repertorio está compuesto, como se señaló previamente, de Estudios para piano, de los cuales muchos -ya sea para la mano izquierda sola o a dos manos con énfasis en la izquierda- denotan un marcado fin pedagógico, como por ejemplo los: *24 Piano Studies for the Left Hand*, Op. 718 (Czerny, 1891); *6 Études pour la main gauche seule*, Op. 135 (Saint-Saëns, 1912); *12 Études for the Left Hand*, Op. 92 (Moszkowski, 1915); entre muchos otros, algunos ya citados con anterioridad.

El segundo se relaciona a la utilidad que representa para un pianista, sobre todo si se desempeña como instructor, el adquirir o mantener actualizados sus conocimientos respecto al tema, ya que podría encontrarse en la situación de que un alumno por alguna razón decida montar obras de ese repertorio y lo oportuno sería que tuviese noción sobre ello para de esa forma asesorarlo adecuadamente. Al respecto, cabe señalar que Lewenthal (1986) resalta la parte pedagógica, al acentuar la importancia de que el profesor posea conocimiento del tema, y enfatizando sobre todo la necesidad de que el alumno realice una práctica de “manos separadas”

⁴³ Página *web* disponible en: <http://lefthandpianomusic.org/>

a pesar de que sean obras para una sola mano⁴⁴, ello con el objetivo de aislar y distinguir con claridad la melodía, acompañamiento y bajo que comúnmente las caracteriza.

Conclusiones

A lo largo de este escrito se expusieron dos tópicos fundamentales concernientes al repertorio pianístico para la mano izquierda: su historia resumida y un análisis sobre la pertinencia de su interpretación. Se consideró importante conformar un apartado histórico debido a que, si bien es posible encontrar información relacionada en libros, artículos académicos, páginas *web*, etcétera, ésta en lo general se halla fragmentada debido a que suele centrarse sobre una obra, compositor o pianista específico y no como una breve historia lineal que presente a grandes rasgos los aspectos más significativos. Asimismo, dado que una de las intenciones de este trabajo es que sirva como introducción al tema a cualquier lector interesado, se creyó conveniente facilitar ese elemento histórico que permitiese obtener una visión panorámica acerca del origen, desarrollo y función de este particular *corpus* musical.

Por otro lado, el análisis efectuado sobre la pertinencia de la interpretación de estas obras encauzó hacia la distinción de al menos 6 rubros que le caracterizan: 1. Desarrollo de habilidades técnicas; 2. Repertorio atractivo; 3. Repertorio de emergencia; 4. Rescate de obras en estado de abandono; 5. Rama musical especializada y 6. Fin pedagógico. Esta clasificación es quizá el aporte más valioso al tratarse de una propuesta inédita. No se identificó ningún otro trabajo que proveyera un enfoque similar, por lo que se considera que podría resultar de gran utilidad, principalmente para aquellos que recién se interesan por el tema, que buscan indagar sobre por qué es importante difundir este repertorio o qué beneficios podría traer hacia el intérprete.

De dichos rubros, el énfasis recayó en el desarrollo de habilidades técnicas debido a que tampoco se encontró en la literatura revisada una síntesis, ilustrada por medio de ejemplos, de algunos de los principales desafíos técnicos que afronta un pianista al interpretar obras para la mano izquierda. Así, se expuso la dificultad que plantean ciertos pasajes en relación a la extensión de notas y acordes, a la digitación, al uso del pedal, a los saltos y cambios de registro, a sostener una resistencia física/mental y distinguir diversos planos sonoros. Todos ellos son

⁴⁴ De hecho, la escritura musical de estas obras utiliza con frecuencia el sistema a dos claves, justo como la tradicional escritura pianística a dos manos, por lo que llevar a cabo el estudio de “manos separadas” es completamente factible y acertado.

aspectos importantes que coadyuvan a fortalecer la legitimidad y autonomía de este *corpus* musical, al mostrar que no por interpretar con una mano se vuelve más sencillo que al hacerlo con las dos. Esto representa un avance sustancial para defender estas obras de su tradicional clasificación como repertorio emergente, incluso se puede decir que esta situación se está revirtiendo poco a poco por medio del interés por este repertorio que reflejan las varias investigaciones y artículos académicos que se han escrito durante el transcurso del siglo XXI. Asimismo, el ejemplo referido de *Leftitude: First International Festival of Left Hand*, llevado a cabo en Londres en 2013, muestra el creciente interés que hay por su interpretación y difusión.

La revisión bibliográfica de este trabajo pone al descubierto que un número importante de aportes se centran -además de las composiciones musicales *per se*- en: 1. Biografías de compositores; 2. Análisis de obras musicales específicas; 3. Compilaciones de repertorio. Por ello, se considera que, sobre este apasionante tema de investigación relacionado al repertorio pianístico para la mano izquierda, aún quedan ingentes aristas por examinar, en particular las que abarquen una perspectiva social. Una de ellas, que resulta particularmente interesante para quienes procuran los concursos de piano, es explorar por qué algunos de ellos restringen la participación de piezas musicales de este género. Por ejemplo, en México, el único que admite la participación de apenas un concierto para piano (Ravel mano izquierda) en la etapa final, es el concurso Angélica Morales y ello sucedió por vez primera en su última edición No. VII del 2012. Este hecho crea cierto desconcierto ya que, paradójicamente, un concurso supone un evento en el que se pone a prueba -entre otras cosas- el dominio de la destreza técnica. Este repertorio es parte de la historia del instrumento y habiendo literatura que fundamenta la necesidad y beneficios de estudiar su vasto cúmulo de obras, es difícil comprender por qué continúan siendo, en general y por razones aún no claras, relegadas; así, valdría la pena entonces considerar -no sólo en este sino en cualquier concurso- la incorporación de al menos una obra obligatoria en alguna de las etapas eliminatorias y no sólo en la final. Otra más, por supuesto, es el indagar por qué razón algunas obras permanecen en el olvido a pesar de tener méritos suficientes para no estarlo, como es el caso del pianista y compositor Géza Zichy al que se aludió páginas atrás.

No obstante, lo cierto es que al día de hoy el repertorio pianístico para la mano izquierda - auxiliado a raíz del descubrimiento y divulgación de su música que propiciaron los principales compiladores del siglo XX a la fecha- ha adquirido una valorización como repertorio autónomo,

capaz incluso de erigir carreras musicales por completo legítimas institucionalmente. Ésta es una idea que se defiende en presente escrito y que de hecho no se ha identificado una apreciación similar en ningún otro, por lo que es un referente potencial para futuras contribuciones a esta área de conocimiento. Por último, cabe señalar que este trabajo se suma al conjunto de literatura que pretende coadyuvar a diversificar el acceso a la información relacionada a este repertorio musical, en este caso, enfocada particularmente a la población hispanohablante interesada, buscando despertar el interés de los intérpretes, compositores y músicos en general.

Referencias

- Alkan, C.-V. (1846). *3 Grandes Études, Op. 76*. Paris: Costallat & Cie.
- Altenmüller, E., & Jabusch, H. C. (2010). Focal dystonia in musicians: phenomenology, pathophysiology, triggering factors, and treatment. *PubMed*, 3-9.
- Bach, C. P. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig: Breitkopf.
- Berger, L. (1820). *12 Études, Op. 12*. Leipzig: Peters.
- Blumenfeld, F. (1905). *Étude Op. 36*. Leipzig: M. P. Belaieff.
- Bowater, D. (28 de agosto de 2012). *One-handed pianist Nicholas McCarthy graduates from Royal College of Music*. Recuperado el 22 de mayo de 2015, de <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/music-news/9503659/One-handed-pianist-Nicholas-McCarthy-graduates-from-Royal-College-of-Music.html>
- Brahms, J. (1878). *5 Studies (No. 5 Chaconne)*. Leipzig: Bartholf Senff.
- Bramann, J., & Moran, J. (1979). Karl Wittgenstein, Business Tycoon and Art Patron. *Center for Austrian Studies, University of Minnesota*, 106-124.
- Brofeldt, H. (junio de 2012). *Piano Music for the Left Hand Alone*. Recuperado el 18 de mayo de 2015, de <http://www.left-hand-brofeldt.dk/>
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la Técnica Pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Covell, G. (noviembre de 2004). *Wittgenstein's Music, Music's Wittgenstein, and Josef Labor*. Recuperado el 18 de mayo de 2015, de <http://www.lafolia.com/wittgensteins-music-musics-wittgenstein-and-josef-labor/>
- Czerny, C. (1837). *Die Schule der linken Hand, Op.399*. Paris: Richault.
- Czerny, C. (1891). *24 Piano Studies for the Left Hand, Op.718*. New York: G. Schirmer.
- Döhler, T. (1839). *12 Études de concert, Op.30*. Paris: J. Meissonnier.
- Drozdov, I., Kidd, M., & Modlin, I. (2008). Evolution of the one-handed piano compositions. *Journal of Hand Surgery*, 780-786.

- Durkheim, E. (1986). *Las reglas del método sociológico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Edel, T. (1994). *Piano music for one hand*. Indiana: Indiana University Press.
- Godowsky, L. (1914). *Studien über die Etüden von Chopin*. Berlin: Robert Lienau, Hinrichsen Edition.
- Godowsky, L. (1935). Piano Music for the Left Hand. *The Musical Quarterly*, 21(3), 298-300.
- Greulich, K. (1828). *Six Exercices Op. 19*. Leipzig: C. F. Peters.
- Hammond, C. (2012). *To Conceal or Reveal: left-hand pianism with particular reference to Ravel's Concerto pour la main gauche and Britten's Diversion*. (C. University, Ed.) London: Doctoral Thesis.
- Howe, B. (2010). Paul Wittgenstein and the Performance Of Disability. *The Journal of Musicology*, 27(2), 135-180.
- Ilić, I. (Intérprete). (23 de marzo de 2011). *Pianist Ivan Ilić performs Leopold Godowsky's 'Chopin Study' no. 2 (based on Étude Opus 10 #1)*. YouTube.
- Ilić, I. (4 de diciembre de 2011). *Poise and perseverance: The story of Paul Wittgenstein, the one-armed pianist*. Recuperado el 18 de mayo de 2015, de <http://web.archive.org/web/20141218125205/http://communities.washingtontimes.com/neighborhood/ivan-ilic-notes/2011/dec/4/poise-and-perseverance-story-one-armed-pianist/>
- Köhler, L. (1881). *Schule der linken Hand Op. 302*. Leipzig: Peters.
- Leftitude: First International Festival of Left Hand. (2013). *Leftitude*. Recuperado el 15 de abril de 2016, de <http://leftitudefestival.com/>
- Lesnie, M. (20 de marzo de 2014). *Paul Wittgenstein: The Man with the Golden Arm*. Recuperado el 26 de febrero de 2016, de <http://www.limelightmagazine.com.au/Article/375711,paul-wittgenstein-the-man-with-the-golden-arm.aspx>
- Lewenthal, R. (1986). *Piano music for one hand: a collection of studies, exercices and pieces*. U.S.: G. Schirmer.

- Maria, A. (2016). Adolfo Fumagalli: École moderne du pianiste. *Fanfare Magazine*(39), 4.
- McCarthy, N. (Intérprete). (16 de noviembre de 2014). *Songs Of Praise featuring Nicholas McCarthy on BBC One*. British Broadcasting Corporation (BBC).
- Minardi, G. P. (15 de junio de 2009). The left hand which enchanted Liszt. *La Gazzetta di Parma*.
- Moro, D. (2007). La literatura pianística para la mano izquierda sola. *Resonancias*, 3, 28-39.
- Moszkowski, M. (1915). *12 Études for the Left Hand, Op.92*. Paris: Enoch.
- Nederlands Muziek Instituut (2012). *Sergei Bortkiewicz*. Recuperado el 21 de mayo de 2015, de <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/events/news/99-cd-sergei-bortkiewicz->
- Nicholas, J. (2014). Lured by the Left. *International Piano*, 18-23.
- Nicholas, J. (2014). 'More!' The surprising history of the encore. *Gramophone*, 14-16.
- Nieto, A. (1988). *La Digitación Pianística*. Madrid, España: Fundación Banco Exterior.
- Oron, A. (junio de 2007). *Géza Zichy (Composer, Arranger)*. Recuperado el 18 de abril de 2016, de <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Zichy-Geza.htm>
- Ortmann, O. (1929). *The Physiological Mechanics of Piano Technique. An experimental study of the nature of muscular action as used in piano playing, and of the effects thereof upon the piano key and the piano tone*. New York: Kegan, Trench, Trubner & Co.
- Parakilas, J. (2001). *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. U.S: Yale University Press.
- Patterson, D. (1999). *One handed: A guide to piano music for one hand*. Greenwood Group.
- Pesce, D. (2014). *Liszt's Final Decade*. New York: University of Rochester Press.
- Ponce, M. (2005). *Malgré tout (A pesar de todo)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rattalino, P. (2005). *La historia del piano*. Barcelona: Idea Books.
- Ravel, M. (1931). *Concerto pour la main gauche*. Paris: Durand & Cie.

- Reinecke, C. (1890). *Sonate Op. 179*. Leipzig: C. F. Peters.
- Rowe, G. (5 de octubre de 2005). *Paul Hindemith's Piano Concerto for the Left Hand, Rejected by Its Dedicatée, Gets Its Belated US Premiere*. Recuperado el 18 de mayo de 2015, de <http://web.archive.org/web/20070703044708/http://www.andante.com/article/article.cfm?id=26082>
- Saint-Saëns, C. (1912). *6 Études pour la main gauche seule, Op.135*. Paris: Durand & Cie.
- Sassmann, A. (2010). *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister': Technik und Ästhetik der Klaviermusik für die linke Hand allein*. Monograph.
- Schonberg, H. (1987). *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster.
- Scriabin, A. (1895). *Prelude and Nocturne Op. 9*. Leipzig: M. P. Belaieff.
- Seed, C. (2014). *The Left-Handed Piano*. Recuperado el 18 de abril de 2016, de <http://chrissseed2014.wix.com/lefthandedpiano>
- Sosa, R. (2015). *Biography of Raoul Sosa*. Recuperado el 5 de octubre de 2015, de <http://www.raoulsosa.com/page.php?lg=an>
- Sowinski, A. (1843). *Grandes études de concert à sujets développés, Op.60*. Paris: E. Chailiot.
- Swart, I. (2005). *An analysis of for the left hand by leon kirchner with specific reference to the use of the octatonic scale*. Pretoria: University of Pretoria (Master Degree Dissertation).
- Tyler, W. (1979). *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff (1871-1886)*. (W. Tyler, Trad.) Washington: Harvard University Press.
- Veszi, J. (Productor), & Hajdú, E. (Dirección). (2010). *Demon Hands (documentary)* [Película].
- Walker, A. (1997). *Franz Liszt: The Final Years (1861-1886)*. New York: Cornell University Press.
- Watson, A. (2006). What can studying musicians tell us about motor control of the hand? *Journal of Anatomy*, 527-542.
- Waugh, A. (2010). *The house of Wittgenstein: A family at war*. New York: Anchor.

Wiley, A. (diciembre de 2000). One-Handed: A Guide to Piano Music for One Hand (review).
Notes, 377-378.

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. España: Ediciones Paidós.

Wing-Yee, S. (1994). *The art of the left hand. A study of Ravel's piano concerto for the left hand and a bibliography of the repertoire*. California: Stanford University.

Wittgenstein, P. (Intérprete). (17 de enero de 1933). *Excerpts from concert. Austrian pianist, Paul Wittgenstein, performs Maurice Ravel's Piano Concerto for Left Hand, Paris, France*. Salle Pleyel, Paris, France.

Wittgenstein, P. (1957). *School for the left hand*. Vienna: Universal Edition.

Zichy, G. (1877). *Six Études pour la main gauche seule*. Paris: Heugel.

Zichy, G. (1915). *Das Buch des Einarmigen*. Berlin: Stuttgart.