Equipo docente de Dos Acordes
Mónica Balo González
Álvaro Jurado García
Javier Jurado Luque
Ana Rifón Lastra

Temario de

PIANO

correspondiente al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
(BOE del 28 de agosto de 2015)

Dos Acordes

Equipo docente de Dos Acordes
Mónica Balo González
Álvaro Jurado García
Javier Jurado Luque
Ana Rifón Lastra

Temario de

PIANO

correspondiente
al Cuerpo de Profesores
de Música y Artes Escénicas

Dos Acordes

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
(BOE del 28 de agosto de 2015)

Dos Acordes

Historia general del piano: orígenes y antecedentes del piano. Evolución histórica desde comienzos del siglo XVIII.

Equipo docente de Dos Acordes

1

Índice

1 Introducción
2 Historia general del piano: orígenes y antecedentes del piano
2.1 Antecedentes primitivos
2.2 Cordófonos de teclado con gradación dinámica
2.3 El clavicordio y el clave
3 Evolución histórica desde comienzos del siglo XVIII
3.1 El piano en el siglo XVIII
3.2 El piano desde siglo XIX a la actualidad
4 Conclusiones
5 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Piano, se desarrollará el estudio del instrumento desde una óptica historiográfica, tratando sus antecedentes, génesis y evolución hasta el piano moderno. Estas cuestiones se relacionan con los objetivos generales de «conocer y emplear con precisión el vocabulario específico relativo a los conceptos científicos de la música» y, parcialmente, también «conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural», ambos recogidos en el Real Decreto 1577/2006, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música.

La invención de un instrumento musical es el resultado de múltiples intentos e influencias estéticas, culturales e históricas cuyo origen no siempre resulta rastreable por medio de la historiografía. Hasta llegar al instrumento moderno, y como sucede con la mayor parte de instrumentos musicales, el desarrollo del piano ha seguido una senda sinuosa marcada por el desarrollo tecnológico, los cambios estéticos y las propias preferencias de constructores, compositores e intérpretes. Incluso en el caso particular de este instrumento, cuya invención —atribuida incontestablemente al paduano Bartolomeo Cristofori— es bien conocida y delimitada, resulta imposible considerarlo el producto del genio iluminado de un inventor, sino un intento más en el perpetuo proceso de ensayo y error que determina la técnica que, por causas en ocasiones más fortuitas que perseguidas intencionalmente, ha logrado un puesto perenne en la historia de la música.

2 Historia general del piano: orígenes y antecedentes del piano

Los instrumentos musicales que se pueden considerar antecedentes del piano son aquellos que comparten con él ya sea una **función similar** en la práctica musical (como puede ser la realización armónica del bajo continuo o la interpretación privada en ambiente doméstico) como una parte significativa de sus **características organológicas**, es decir, aquellos cercanos al modelo descrito por Hornbostel y Sachs (1914) como **cordófonos de teclado de tipo cítara con tabla armónica**. En cualquier caso, la producción de un instrumento u otro, muchas veces en manos de los mismos

Dos Acordes

constructores, se vio retroalimentada a lo largo de la historia y, por ello, los primeros modelos de piano no pueden considerarse desde un punto de vista evolucionista como resultado de la mejora directa de ningún otro instrumento.

2.1 Antecedentes primitivos

Monocordio

Quizás el primero de los cordófonos de tipo cítara y, sin duda, el más relevante en la historia de la música occidental haya sido el **monocordio**. En su forma más simple consiste en una única cuerda sometida a tensión entre dos **puentes fijos** dispuestos sobre una tabla que hace de resonador. Un tercer **puente móvil** se sitúa bajo la cuerda, dividiéndola en dos secciones y con el ocasional añadido de marcas en la tabla que permiten **conocer las proporciones** en las que vibra. Marco Fabio Quintiliano (s. I d. C.) atribuye en su *Institutio oratoria* (*La instrucción del orador*, ca. 95 d. C.) la invención del monocordio a Pitágoras, que lo habría desarrollado para **ilustrar matemáticamente su teoría musical** de intervalos y armónicos, pero su uso extendido continuó hasta el Renacimiento con **objetivos didácticos** y experimentales (Brauchli 1998).

Organistrum

El mecanismo del teclado deriva posiblemente de los mecanismos de **tiradores** primitivos usados durante los siglos XII y XIII en órganos y en el *organistrum* (Pollens 1995), un cordófono probablemente destinado al acompañamiento vocal cuya representación iconográfica se puede observar en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela.

Salterio

El término «**salterio**» designa una amplia variedad de instrumentos de muy diversas características cuyo origen preciso y evolución resulta inexplorable. El origen de la popularidad del término se debe a que su versión latina, *psalterium*, fue empleado en la *Vulgata* —traducción latina de la *Biblia*— para citar lo que probablemente eran uno o diversos cordófonos punteados de tipo cítara con tabla, caja de forma triangular o trapezoidal y cuerdas seguramente metálicas.

Dulcema

De este derivó directamente la **dulcema** o **dulcémele**, que conservaba sus mismas características, pero se percutía con macillos (de hecho, a menudo el mismo instrumento se ejecutaba tanto percutido como punteado) y, aún en el siglo XVIII, se denominaba en España, donde gozaba de gran popularidad, indistintamente como salterio o tímpano. Su uso se mantiene en la música popular de varios países de Europa Central aún a día de hoy.

Pantal(e)on

En los últimos años del siglo XVII, el alemán Pantaleon Hebenstreit creó el **pantal(e)on**, un salterio de grandes dimensiones que gozó de una breve pero altísima popularidad y, sin duda, contribuyó a despertar el interés estético por los instrumentos de cuerda percutida.

2.2 Cordófonos de teclado con gradación dinámica

A excepción del clavicordio, las referencias explícitas a instrumentos de teclado anteriores al año 1700 con capacidad para efectuar gradaciones dinámicas en función de la pulsación son muy escasas.

Escaque

El **escaque** fue un cordófono de teclado cuyas características organológicas precisas aún son objeto de debate, pero se cree que pudo ser un **antecedente del clavicordio** (Kinsela 1998). Fue un instrumento de notable presencia en la corte de Juan I de Aragón, como atestigua una carta del propio rey datada en 1388, en la que describe el escaque como «un órgano que suena por medio de cuerdas (Hubbard 1965)».

Wilson Barry (1985) descarta las teorías que identifican al escaque con un tipo de claviciterio (clave vertical) y afirma que el instrumento se desarrolló en **dos variantes**: una pulsada dotada de un mecanismo antecesor de los martinetes y que por tanto constituiría un antecesor directo del virginal y una percutida por macillos verticales y por ello **antecedente del piano de tangentes** e, indirectamente, también del piano. Otros autores afirman, sin embargo, que «escaque» pudo

dosacordes

ser una denominación genérica para los instrumentos de teclado —o, más específicamente, para aquellos de cuerda—, adoptada en diferentes lugares para instrumentos de muy diversa tipología (Page 1979).

En el manuscrito *Lat. 7295* conservado en la Biblioteca Nacional de Francia y datado hacia 1440, Henri Arnaut de Zwolle presenta algunos bocetos esquemáticos y las instrucciones para calcular las proporciones reales del órgano, laúd y arpa; así como de un *clavisimbalum*, un *clavicordum* y un *dulce melos*. Asimismo, describe cuatro mecanismos para la producción de sonido en un cordófono de teclado. Los tres primeros corresponden a mecanismos de pulsación pero, con el cuarto, Arnaut establece los principios de un **mecanismo de percusión** que rebota en la cuerda:

> Cuando la tecla es presionada y encuentra un obstáculo en la parte superior, cerca de las cuerdas, esta pieza [tangente] salta contra las cuerdas y, tras haberlas tocado, regresa, aunque la tecla se mantenga presionada. […] Este mecanismo se puede añadir a un *clavisimbalum*, clavicordio o *dulce melos* y haciéndolo todos ellos sonarán como un dulcimer (Pollens 1995).

Existen pruebas suficientes para creer que los mecanismos de pulsación, pinzado y percusión —que se desarrollarían en el clave, clavicordio y piano— convivieron en una época tan temprana como la primera mitad del siglo XV pero, por alguna razón, el mecanismo de percusión cayó en desuso (Pollens 1995).

Cricca

En una serie de cartas escritas en 1598 por el organista y conservador de instrumentos Ippolito Cricca a su patrón, el duque César de Este, se hace referencia a un «strumento pian e forte con l'orghano di sotto (Barbieri 2010)» en uso en la corte de los Este en Ferrara (en la que, entre otros muchos destacados músicos, desarrolló su carrera Luzzasco Luzzaschi); es decir, un tipo de claviórgano capaz de realizar algún tipo de gradación dinámica del que, desafortunadamente, se desconocen más datos.

Pasquini

Barbieri (2010) señala igualmente un «cimbalo piano e forte a tre registri» ejecutado por Bernardo Pasquini en Roma entre 1666 y 1672. Marin Mersenne hace referencia a este instrumento ya en 1647 y atribuye su invención a Jacomo Ramerini: «cuyos recientemente inventados claves he visto en su taller de Roma, los cuales pueden emitir sonidos fuertes o suaves a voluntad (Mersenne 1647)». Es probable que este instrumento se tratase en realidad de un **clave** que disponía de **tres registros** encordados con materiales diversos (tripa, cobre/latón y hierro) que se podían accionar mediante pedales. Si bien su expresión dinámica quedaba limitada a los **grados escalonados** que permiten los registros, este instrumento es testimonio de un creciente interés por las **posibilidades de gradación dinámica en el clave** ya a mediados del siglo XVII. A esta misma tipología de instrumento pudo pertenecer un ejemplar muy posterior construido por el español Diego Fernández para el famoso *castrato* Carlo Broschi «Farinelli» que, según un documento de 1783, «suona li piani e forti a penna [con plectro] (Barbieri 2012)».

Macchina maggiore

Las referencias por parte de algunos autores a un posible sistema de percusión como parte de la «macchina maggiore» de Michele Todini, que permitía tocar siete instrumentos desde el mismo teclado, son, según Pollens (1995), equivocadas, pues la descripción hecha por el propio músico y reflejada en numerosas fuentes históricas es clara: «[son operados] cuatro por plectro, dos por arco y uno por viento, es decir, un órgano».

Claviola

Dentro de la amplia categoría de instrumentos de teclado con la capacidad de efectuar diferentes dinámicas en función de la pulsación, cabe mencionar los **cordófonos frotados** conocidos genéricamente como ***Geigenwerk*** o **claviola**. Estos consisten en una **caja en forma de ala**, similar a la de un clave, dentro de la cual se disponen entre cuatro y seis **ruedas de madera** recubiertas de fieltro untado con resina que, habitualmente, hace girar el propio intérprete a través de un pedal. En un inventario mediceo de 1693 se describe uno de estos ingenios como «un instrumento de teclado llamado las violas, que suena gracias a unas ruedas y hace el *piano* y el *forte* (Barbieri 2012)».

DOSACORDES

Sordino

Algunos autores han señalado que el vacío histórico entre el mecanismo de percusión de Arnaut de Zwolle y la mecánica de Cristofori pudo haber sido cubierto por un instrumento denominado ***sordino*** (también *sourdine*, *epinette sourde*, etc.), del que se conocen varios testimonios de los siglos XVI y XVII (Barbieri 2010). El *sordino* contaba habitualmente con una caja similar a la de una espineta, pero sus cuerdas eran excitadas por una tangente o **macillo vertical** similar a un martinete de un clave desprovisto de plectro.

Piano de tangentes

En el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York se conserva una espineta a la octava construida por Francesco Bonafinis hacia 1585 que fue convertida en un pequeño **piano de tangentes** hacia el año 1632 (Pollens 1987). Operaciones de este tipo pudieron ser habituales, ya que la conversión de un instrumento con martinetes —de la familia del clave— en un piano de tangentes (o viceversa) habría sido tan sencilla como sustituir los martinetes por **piezas de madera más densa** —cuya parte superior se orientase en sentido perpendicular a las cuerdas— y, eventualmente, incorporar una guía bajo el teclado o en el interior del instrumento que detuviera el movimiento de las teclas un poco antes de que las tangentes alcanzasen la cuerda. El enorme auge que el clave tuvo desde el siglo XVI hasta el XVIII pudo conllevar que instrumentos originalmente construidos como pianos de tangentes fuesen convertidos a claves a lo largo de los años y, por ello, los ejemplares de piano de tangentes anteriores al siglo XVIII sean tan escasos (Pollens 1995).

Este tipo de instrumentos alcanzarán su máximo desarrollo en la segunda mitad del siglo XVIII (Mozart o C. P. E. Bach fueron fervientes admiradores de este instrumento; Di Stefano 2008) y pertenecen a la categoría organológica de los **pianos con macillos no pivotantes**, es decir, aquellos en los que el movimiento de la tangente o macillo desde su posición de reposo hasta que entra en contacto con la cuerda **describe una línea recta**. Debido a su bajo costo y manutención, la producción de estos instrumentos continuó en algunos lugares hasta 1850, especialmente en un formato de piano cuadrado, con una tesitura reducida —alrededor de cinco octavas— y quizás destinados al estudio de organistas o a la práctica doméstica (Di Stefano 2008).

Cristofori y el sordino

El piano de tangentes, en su forma primitiva de ***sordino***, pudo tener una influencia significativa en la gestación del piano por parte de Cristofori. Sabemos que el constructor conocía este instrumento, pues los Médicis —corte donde el paduano ejercía de conservador de instrumentos— eran propietarios de, al menos, uno de ellos, como atestigua un inventario del año 1700 (Barbieri 2010). Asimismo, un segundo inventario realizado en la misma corte dieciséis años después registra dos *sordini* construidos por Domenico da Pesaro (s. XVI), uno de ellos como **parte de un claviórgano**, lo cual indica incuestionablemente que se trataba de un instrumento de una **cierta potencia sonora** y, por tanto, no perteneciente a la familia del clavicordio (Barbieri 2010).

2.3 El clavicordio y el clave

Los instrumentos de teclado tradicionalmente considerados más directos antecedentes del piano desde el punto de vista de sus usos y funciones son el **clavicordio** y el **clave**, dos cordófonos de características muy diferentes tanto entre sí como respecto al piano que, no obstante, convivieron durante gran parte del siglo XVIII, compartiendo literatura, contextos y, lógicamente, ejecutantes. Sin embargo, en la segunda mitad del Siglo de las Luces, el piano irá asumiendo progresivamente las funciones antes competencia del clave y el clavicordio y, a comienzos del siglo XIX, habrá desplazado a sus predecesores en casi todos los ámbitos. Hasta entonces, el papel como **instrumento de estudio** y **uso doméstico** era desarrollado por el clavicordio, debido a sus **altas posibilidades expresivas**, mientras que la función de **instrumento de concierto y acompañamiento** era ocupada por el clave, de mayor **potencia sonora**, aunque a costa de unos recursos expresivos limitados.

Clavicordio: origen

La teoría generalmente aceptada sobre el origen del clavicordio lo sitúa como evolución del monocordio pues, en cualquier caso, su estrecha relación puede trazarse en el mismo uso de la lengua,

©DosAcordes

La digitación. Criterios sobre digitación a través de las diferentes épocas y estilos.

Equipo docente de Dos Acordes

6

Índice

1 Introducción
2 La digitación
2.1 Condicionantes técnicos
2.2 Condicionantes artísticos
2.3 Aplicación de la digitación
3 Criterios sobre digitación a través de las diferentes épocas y estilos
3.1 La digitación antigua
3.2 La digitación moderna
4 Conclusiones
5 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Piano, se desarrollarán los principios y criterios de digitación a través de las diferentes épocas y estilos. Estas cuestiones se relacionan con los objetivos específicos de «valorar el cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y poder concentrarse en la audición e interpretación» y «conocer y aplicar las técnicas del instrumento o de la voz de acuerdo con las exigencias de las obras», ambos recogidos en el Real Decreto 1577/2006, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música.

La digitación es un proceso técnico que consiste en asignar de modo racional a cada dedo una parte de la información musical representada en la partitura. Su racionalización implica un análisis que debe ser realizado con anterioridad a la ejecución y que, por ello, solo puede ser improvisado en el caso de que se presenten modelos técnicos o clichés que el pianista haya adquirido previamente a través de la experiencia (como escalas, arpegios o un bajo de Alberti).

2 La digitación

Características de la notación musical

La partitura para piano surgió en su forma moderna en 1523 (Apel 1953) como un tipo de notación **prescriptiva**, es decir, que pretendía indicar de forma precisa al ejecutante qué acciones debía realizar para obtener un resultado sonoro prefijado por el transcriptor (frente a la notación mensural) y durante todo el Renacimiento se conoció de hecho con el nombre de tablatura (italiana), de forma análoga a las tablaturas para instrumentos de cuerda pulsada como el laúd, que representan la posición precisa de los dedos en el instrumento (Seeger 1958). Sin embargo, la pronta y rápida evolución de la música para teclado hacia una mayor complejidad y especificidad ha ido transformado la notación de toda la música occidental en **descriptiva**, esto es, que busca reflejar el resultado sonoro, pero no el proceso técnico que el músico debe hacer para obtenerlo. En el caso de los instrumentos de teclado, esto implica que la elección de los procedimientos técnicos para lograr un determinado resultado sonoro es decisión última del instrumentista y, por ello, la

Dos Acordes

elección de una digitación es en gran medida **resultado de una interpretación** determinada y razonada.

Condicionantes

Los **elementos que condicionan al pianista** a la hora de abordar esta interpretación que condiciona la digitación suelen polarizarse en dos puntos de vista que, sin embargo, deben considerarse siempre interconectados: por una parte, las **condiciones técnicas**, limitadas por las características fisiológicas —propias del músico— y tecnológicas —del instrumento—; por otra, los **requisitos artísticos** establecidos por el compositor, el estilo y las estéticas de la composición y de la interpretación contemporánea. Ambos elementos, de un modo u otro, han existido a lo largo de toda la historia de los instrumentos de teclado. Por ello, en la primera parte de esta exposición los enunciaremos, desde un enfoque técnico y artístico; en la segunda, afrontaremos su desarrollo y evolución desde un punto de vista historiográfico.

2.1 Condicionantes técnicos

La realización óptima de cualquier actividad debe partir del principio de la eficiencia que, en el caso del piano, se deriva de la correcta gestión de los recursos destinados a obtener el resultado deseado —una buena interpretación— con el mínimo esfuerzo. La eficiencia técnica se ve supeditada a unos condicionantes ajenos a la voluntad del instrumentista o compositor y determinados por la **fisiología del cuerpo humano** y las **características constructivas del instrumento**. Desde el punto de vista humano, la ejecución del piano involucra, como muchas otras actividades, dos tipos de esfuerzo: mental y físico. El mental es producto del ejercicio intelectual que requiere la organización en forma de patrones simples de todos los elementos involucrados en la interpretación y su traslación a acciones musculares. La obtención del resultado sonoro deseado con el mínimo movimiento y esfuerzo muscular es función de una correcta gestión del esfuerzo físico (Musafia 1971).

Fisiología del cuerpo humano

Como primer condicionante técnico para la elección de una digitación particular, cabe considerar las características fisiológicas de cada uno de los dedos de la mano, que determinarán una correcta gestión del esfuerzo físico requerido. La mano cuenta con tres dedos largos, los centrales, y dos dedos cortos, los extremos; mientras que el teclado cuenta con teclas blancas, de mayor longitud y negras. La disposición natural de mano asignará, siempre que sea posible, los dedos más largos a las teclas negras (Musafia 1971).

Características de cada dedo

Asimismo, algunos autores han observado ciertas características particulares de cada dedo (Musafia 1971; Nieto 1988). El primero es el más capacitado para la realización de movimientos de aducción —movimiento lateral hacia el interior del cuerpo— y abducción —hacia el exterior— . Sin embargo, resulta comparativamente débil en el movimiento vertical de pulsación si no es acompañado de la muñeca o antebrazo. El segundo dedo posee una gran independencia, así como una gran agilidad y la más alta sensibilidad de todos. El tercer dedo se considera generalmente el más fuerte después del pulgar, debido a su mayor longitud respecto a los otros y a su posición central, a pesar de no ser completamente independiente. El cuarto dedo es el menos independiente de todos porque su tendón se encuentra conectado al tercer y quinto dedo, lo cual implica que las secuencias de cuarto dedo seguido de tercero o quinto requieren mayor esfuerzo. El quinto dedo está reforzado muscularmente y puede ser considerado un dedo fuerte en algunas circunstancias; por ejemplo, combinado con el pulgar en la ejecución de quintas u octavas.

Además, debido a que la acción de los dedos depende de contracciones musculares, una digitación será más eficiente si reparte el trabajo de forma equitativa entre los dedos en función de sus capacidades musculares. Los dedos más largos son por lo general más fuertes debido a sus músculos más largos. Igualmente, las secuencias de movimiento hacia el centro de la mano resultan más fáciles de ejecutar (5-4-3 es más sencillo que 3-4-5).

DOS Acordes

En general, la economía de movimiento contribuirá a una mayor velocidad, precisión y resistencia. Igualmente, los movimientos en línea recta y la limitación en la medida de lo posible de gestos como saltos ayudarán a prevenir la fatiga y aumentar la seguridad durante la ejecución (Musafia 1971).

Patrones y referencias

Desde el punto de vista de la organización mental de la interpretación, se obtendrá una mayor eficiencia si a patrones musicales repetidos se asignan siempre las mismas digitaciones (esto incluye la adquisición de modelos prefijados como escalas, arpegios, etc.). En pasajes particularmente intrincados es conveniente establecer puntos de referencia en los que se asigne un dedo preciso a una determinada nota. Cuando las manos se mueven en dirección opuesta, habitualmente resulta más simple emplear una digitación idéntica. La máxima coordinación de los mecanismos que intervienen en acción de pulsar la tecla se obtiene si el dedo se encuentra preparado antes de la pulsación, es decir, situado en la posición correcta con la máxima antelación posible. Tras un salto, el último dedo que tocó estará probablemente más preparado (Musafia 1971).

Características organológicas

Por otra parte, respecto a las características técnicas del instrumento, la configuración del teclado en el piano moderno adoptó en parte la de algunos de sus antecedentes como el clave o el clavicordio, que dispone fundamentalmente dos tipos de teclas: cromáticas (negras) y diatónicas (blancas). Las primeras son más cortas, estrechas y se encuentran situadas a un nivel superior respecto a las diatónicas. Por otra parte, las teclas diatónicas son más estrechas en su parte más alejada del pianista, que se encuentra en muchos casos situada entre dos teclas negras. Además, debido a su condición de palanca, las teclas son más eficientes en su parte más cercana al instrumentista. Estos factores condicionan tanto las posiciones de la mano en la ejecución de acordes como la digitación elegida (por ejemplo, situar el quinto dedo entre dos teclas alteradas, donde el esfuerzo de pulsación es mayor, resulta poco eficiente).

Por último, es posible que por razones constructivas en un instrumento determinado bien la mecánica sea más pesada, o bien la entonación de los macillos más blanda, lo cual a nivel técnico tiene el mismo resultado: obtener un sonido potente requiere mayor esfuerzo físico. Igualmente, si bien en los últimos años las dimensiones del teclado se consideran un parámetro estándar para todos los fabricantes (establecido en 164-165 mm de distancia entre los extremos de las teclas diatónicas de una octava) es posible que en instrumentos antiguos este estándar no se cumpla. Ambas condiciones pueden implicar una necesaria adaptación de la digitación para satisfacer los objetivos musicales del pianista.

2.2 Condicionantes artísticos

La elección de una digitación u otra influye de forma significativa en prácticamente todos los parámetros musicales y, por ello, en última instancia, determina el resultado musical de la ejecución.

Alternancia de manos

La intervención de las dos manos para la ejecución de un pasaje que cambia de registro pero que podría ser ejecutado solo por una ha sido amplio objeto de debate en la historia de la técnica pianística. Algunos autores opinan que el empleo de una sola mano propicia un fraseo más coherente, mientras otros defienden la combinación de las dos manos como parte de los recursos técnicos para facilitar la ejecución (Nieto 1988). En última instancia corresponde al pianista decidir si emplear una combinación o no y, en caso afirmativo, la asignación de funciones a cada mano.

Deslizamiento

Es deslizamiento de los dedos de una tecla a otra vecina puede ser un recurso útil para lograr el *legato*, especialmente en el caso de grandes aperturas, como octavas. Se cree que este efecto pudo haber sido explotado por Beethoven en el último movimiento de su *Sonata para piano n.º 21, «Waldstein»* en forma de un *glissando* de octavas en un pasaje velocísimo, aunque se debe

DOSACORDES

tener en cuenta que el instrumento de la época era mucho más favorable que el moderno para la realización de este efecto.

Articulación

El parámetro que, sin duda, se ve más afectado por la digitación elegida es la articulación. En los sistemas antiguos, la articulación se encontraba absolutamente subyugada a la elección de una digitación determinada. Desde mediados del siglo XVIII, la tendencia ha sido hacia una uniformidad fisiológica que no debería comportar tal interdependencia, pero lo cierto es que siempre es buena idea procurar aparejar frases musicales a digitaciones correlativas o con cambios lo más uniformes posibles. Por el contrario, una articulación *staccato* en una dinámica fuerte puede verse en algunos casos favorecida por la repetición del mismo dedo (Musafia 1971).

Escritura polifónica

El correcto fraseo resulta especialmente crítico en el caso de la música polifónica, pues la conducción óptima de cada voz a menudo solo puede obtenerse a través del empleo de recursos de digitación que en otros estilos resultan de uso menos frecuente y, por ello, requieren de una planificación quizás más exhaustiva, como la sustitución silenciosa de un dedo por otro tras la pulsación, el cruce de unos dedos por encima de otros o la redistribución de voces entre las dos manos, que en ocasiones debe adaptarse a la anatomía del pianista o a las características del instrumento moderno y, por ello, puede no estar reflejada en algunas ediciones.

Patrones de digitación

Los paralelismos deben realizarse en la medida de lo posible con patrones de digitación y las simetrías entre ambas manos deben digitarse de manera simétrica. Esto aportará seguridad durante la ejecución y, eventualmente, ayudará a consolidar la memorización. Por ello, para optimizar la asignación de una digitación determinada, es recomendable digitar ambas manos a la vez. Asimismo, determinadas figuraciones pueden verse favorecidas por una digitación específica, por ejemplo, los grupos de valoración especial como un patrón progresivo ejecutado con la misma digitación.

Dinámica y fuerza de los dedos

Desde el punto de vista dinámico, una digitación racional asignará las notas de mayor sonoridad a los dedos más fuertes o que transmiten mejor el peso del brazo: primero, segundo y tercero o, en el caso de intervalos armónicos amplios, primero y quinto.

Tempo

El *tempo* y, en general, los cambios agógicos condicionan en gran medida la elección de una digitación u otra y, a su vez, la elección de estos se ve afectada por los requisitos del compositor. Un *tempo* veloz obliga a emplear digitaciones correlativas y el menor número de cambios de posición posibles, mientras que un *tempo* más sosegado permite determinar la digitación en función de las propiedades fisiológicas de cada dedo (Nieto 1988).

Textura

Por último, la elección de una digitación u otra puede verse condicionado en cierta medida por la textura general requerida, estilo, sonoridad y otros parámetros en los que interviene directamente el uso de los pedales de prolongación, tonal y de resonancia. En el caso del pedal tonal, su uso, aunque no estuviera previsto, puede facilitar enormemente un pasaje para manos de tamaño pequeño (Deahl y Wristen 2017). En otras ocasiones, cuando previsto por el compositor, resulta simplemente obligatorio para poder ejecutar la pieza. Por otra parte, el pedal de resonancia no debería emplearse para esconder una digitación deficiente que no permite la articulación requerida, pero sí como complemento a los fines de esta.

2.3 Aplicación de la digitación

Anotar la digitación

La digitación elegida debe anotarse en la partitura, preferiblemente teniendo en cuenta solo el dedo clave implicado. Los cambios de posición de la mano derecha por lo general quedan suficientemente claros escribiendo el primer dedo en los ascendentes y el tercero y cuarto en los descendentes, y viceversa para la mano izquierda. Como normal general, las anotaciones en la partitura deben reducirse al mínimo, pues cuantas menos haya, más legible resultará (Ferguson 2006).

DosAcordes

21

Características, referidas a la evolución del estilo y la escritura instrumental, del repertorio pianístico después de 1950. Nuevos recursos compositivos, formales y de notación. Principales tendencias y compositores. El piano contemporáneo en España: compositores y repertorio. Repertorio pedagógico adaptado a las enseñanzas elementales y profesionales.

Equipo docente de Dos Acordes

Índice

1 Introducción
2 Características, referidas a la evolución del estilo y la escritura instrumental, del repertorio pianístico después de 1950
3 Nuevos recursos compositivos, formales y de notación
3.1 Recursos compositivos
3.2 Sistemas formales
3.3 Técnicas extendidas
4 Principales tendencias y compositores
4.1 La Escuela de Darmstadt y el serialismo
4.2 Música indeterminada
4.3 Música estocástica
4.4 Música textural
4.5 Espectralismo
4.6 Minimalismo
5 El piano contemporáneo en España: compositores y repertorio
5.1 Ramón Barce
5.2 Carmelo Bernaola
5.3 Cristóbal Halffter
5.4 Luis de Pablo
5.5 Antón García Abril
5.6 Tomás Marco
6 Repertorio pedagógico adaptado a las enseñanzas elementales y profesionales
6.1 Enseñanzas Elementales
6.2 Enseñanzas Profesionales
7 Conclusiones
8 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Piano, se desarrollarán las características y evolución del repertorio pianístico posterior a 1950. Estas cuestiones se relacionan con el objetivo específico de «interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos», recogido en el Real Decreto 1577/2006, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música. Igualmente, también se relaciona con los objetivos referidos a la especialidad de Piano de «conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación»

Dos Acordes

e «interpretar un repertorio que incluya obras representativas de diferentes épocas y estilos de dificultad adecuada a este nivel». Todo ello justifica sobradamente el estudio detallado de las características de este repertorio pianístico.

Paradójicamente, las composiciones musicales de nuestro siglo o inmediatamente precedentes, escritas en muchos casos por autores aún vivos, resultan a menudo un objeto extraño para el pianista. No obstante, esta producción expresa con más exactitud que cualquier otra la estética de nuestro siglo y, además, desarrolla las posibilidades técnicas del piano hasta su último nivel. En este tema se expondrán, de forma paralela y complementaria, las características estilísticas del repertorio pianístico escrito a lo largo de los últimos setenta años, los principios estéticos sobre los que se desarrolló y sus autores más representativos.

2 Características, referidas a la evolución del estilo y la escritura instrumental, del repertorio pianístico después de 1950

A partir del período impresionista y, en particular, desde inicios del siglo XX, los compositores comenzaron a experimentar con lenguajes armónicos cada vez más disonantes, así como demostraron una tendencia evidente hacia la **huida del modelo jerárquico tonal**, que la Moderna Escuela de Viena confirmará definitivamente en el período de entreguerras. Generalmente, la música escrita desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta hoy se conoce en la historiografía y en la práctica musical corriente con el término genérico de «**contemporánea**». Tras la guerra, los compositores comenzarán a experimentar con nuevos modos de regular la composición sin acudir a las estructuras clásicas de organización formal o a procesos compositivos basados en el desarrollo de un sistema armónico jerárquico, lo que dará lugar al **serialismo**. La voluntad de rehuir cualquier condicionante previo a la hora de afrontar la composición conducirá al desarrollo de la composición **aleatoria** e **indeterminada**. Por otra parte, los enormes **avances tecnológicos** impulsados por la experimentación llevada a cabo durante la guerra permitirán, por una parte, el nacimiento de la **música electrónica**; por otra, el desarrollo de **instrumentos de análisis** que permitirán comprender experimentalmente todas las características del sonido, conduciendo a la **música espectral**; también, gracias al tratamiento de bucles y texturas repetitivas, permitirán el desarrollo del **minimalismo** (Machlis 1975).

Características generales

Si bien las numerosas corrientes que nacen y se desarrollan tras el fin de la Segunda Guerra Mundial parten de presupuestos estéticos, estilísticos y técnicos muy dispares, es posible individuar una serie de características comunes a la mayor parte de las obras musicales contemporáneas:

- Separación o completo **abandono** de los **principios del sistema tonal**. El resultado sonoro vertical es frecuentemente **disonante**, pues la organización vertical de los sonidos ya no se basa en acordes construidos por terceras jerárquicamente relacionados entre sí.
- La renuncia al modelo armónico tonal obliga a desarrollar **nuevos modelos** de **organización formal**.
- El concepto de melodía cambia y **renuncia** frecuentemente a los **modelos vocales** —incluso en la misma escritura para voz—.
- La concepción **rítmica** y **métrica** se **complica** notablemente, ya sea tomando ejemplos ajenos a la tradición académica occidental (folclóricos, de otras culturas…) o adoptando recursos técnicos *ex novo*.
- El elemento **tímbrico** alcanza un grado de máxima importancia, lo que llevará al desarrollo de nuevas técnicas de ejecución de los instrumentos tradicionales e incluso a la creación e

dosacordes

incorporación de **nuevos instrumentos** y **fuentes sonoras** —acústicas, electroacústicas o electrónicas—.

Escritura pianística

Estos principios compositivos pueden observarse en gran parte de las obras pianísticas contemporáneas, aunque como ejemplos especialmente representativos cabe destacar las tres sonatas para piano (1946, 1948 y 1958) de Pierre Boulez (1925-2016) y las once primeras *Klavierstücke* (*Piezas para piano,* 1952-1956) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), tanto por su elevada exigencia técnica, dentro de lo que se podría llamar **neovirtuosismo**, como por el amplio abanico de **contrastes texturales** y **sonoridades expresivas** que ofrecen. Estas composiciones representan el principal referente estilístico para la escritura pianística contemporánea, caracterizada en última instancia por recursos compositivos muy dispares que amplían tanto su ámbito de acción como sus referentes. La ejecución de estas obras exige al instrumentista la habilidad de distinguir entre una **dilatada paleta dinámica**, que abarca desde el *ppp* al *fff* e incluso más allá, combinada con numerosas posibilidades de **toque** y **articulación**. En el caso de Stockhausen, esta destreza debe ser acompañada por la capacidad de ejecutar ***clusters*** con límites bien definidos, **figuraciones arpegiadas** y ***glissandi*** múltiples, algunos de los muchos recursos técnicos frecuentemente exigidos (Bradshaw 2019). Además, tanto en estas como en otras obras de estilos y compositores muy diversos, el uso del **pedal** no se deja a criterio del intérprete, sino que debe ser empleado según la exigencia específica de la partitura. Nuevas **técnicas de pedalización** y un uso extenso de los pedales *una corda* y tonal son, asimismo, especialmente relevantes en gran parte del repertorio pianístico contemporáneo.

Obras recientes

Si bien en las últimas décadas del siglo pasado y primeras del presente el piano se ha visto desplazado en la obra compositiva de algunos autores que siguen una estética predominantemente contemplativa o minimalista —por ejemplo, el estonio Arvo Pärt (n. 1935)—, muchos otros afamados autores han continuado el desarrollo de la escritura pianística, tales como Elliott Carter (1908-2012), por ejemplo, en su obra *Caténaires* (*Catenarias*, 2006); Pascal Dusapin (n. 1955) con sus *Études* (*Estudios*, 1999); Georges Aperghis (n. 1945) y su *À Tombeau ouvert* (1997); Thomas Adès (n. 1971) con sus tres *Mazurcas, op. 27* (2009) o Philip Glass (n. 1937), en sus dos cuadernos de estudios para piano (1994-2012).

3 Nuevos recursos compositivos, formales y de notación

La escritura musical de la segunda mitad del siglo xx se caracteriza por la proliferación de incontables técnicas compositivas innovadoras, producto de otras tantas corrientes estilísticas, que permiten organizar la composición en base a modelos alternativos al tradicional.

3.1 Recursos compositivos

Escalas y modos

Como parte de la paleta de recursos empleada asiduamente por los compositores cabe señalar, en primer lugar, el empleo de **escalas** y **modos** ajenos a la práctica tonal —algunos de ellos ya cultivados asiduamente desde el impresionismo—; por ejemplo, la escala de tonos enteros, escalas pentatónicas u octatónicas, modos de transposición limitada —particularmente desarrollados técnica y artísticamente por Messiaen—, el modo mayor mixto, escalas tomadas del folclore o de tradiciones no occidentales —como los ragas de la música clásica india—.

Organización de las alturas

Desde el punto de vista de organización lineal de las alturas, muchos compositores continúan el desarrollo del sistema de composición dodecafónico de la Moderna Escuela de Viena, que preveía la organización de las doce notas de la escala cromática en una serie de alturas en la que cada nota aparece una única vez. Este y otros sistemas menos estrictos de organización de las alturas serán codificados desde el punto de vista teórico a través de la **teoría de los conjuntos de clases**

Dos Acordes

de alturas (más conocida por bajo el término inglés de «*pitch-class set theory*»), notablemente desarrollada por el teórico estadounidense Allen Forte (1973).

Relaciones verticales

Las relaciones verticales dejan de basarse en acordes triádicos construidos por terceras. Son frecuentes las **extensiones** agregadas a las tríadas, así como los acordes formados en base a la **superposición de cuartas**, **quintas**, **segundas** —dando lugar al ***cluster***— o bien según las **componentes armónicas** de un sonido determinado analizado por medios electrónicos.

Movimiento armónico

Si es empleado como recurso por el compositor, el movimiento armónico no responde a la evolución de voces independientes, sino a un tratamiento armónico independiente que puede basarse en el **paralelismo** —mismo acorde transportado—, la **oscilación** —repetición de dos o más acordes alternados—, la **estasis** —repetición continua del mismo acorde—, etc.

Ritmo

Son habituales los grupos de valoración especial y métricas irregulares (o, incluso, la ausencia total de métrica). Destaca la adopción por parte de algunos compositores de **ritmos aditivos**, característicos de culturas no occidentales —en especial de la tradición musical clásica indostaní y carnática— (Sachs 1953). Esta clase de métricas se basan en la concatenación de series de unidades de longitud desigual, habitualmente reflejadas en la notación occidental mediante **compases de amalgama** que pueden presentar **acentuaciones desiguales**. En ocasiones se recurre, igualmente, a los **ritmos acumulativos**, en los que en cada compás se añade una unidad rítmica, o **sustractivos**.

Sistemas de notación alternativos

La necesidad de expresar parámetros muy alejados a los habituales en el período de la práctica común lleva a la modificación del sistema de notación tradicional o, incluso, a la adopción de **sistemas alternativos**. Por ejemplo, la modificación de las cabezas de las notas para denotar un efecto o variación determinada de un parámetro (modificación de ritmo o altura, una articulación específica, etc.). Otros sistemas de notación de nuevo desarrollo hacen uso de una **escritura proporcional** en el eje del tiempo (el tradicional horizontal o, si así se decide, el vertical). Habitualmente este sistema es empleado cuando el compositor quiere prescindir de una pulsación y acentuación regular, por lo que las notas son a menudo escritas mediante cabezas negras o blancas sin plica —este sistema representa más que una innovación, la recuperación del concepto empleado en el Barroco francés para la escritura de preludios sin compás—.

3.2 Sistemas formales

La renuncia al sistema tonal como medio para la organización sonora que se da en gran parte de la obra escrita a partir de 1950 lleva a los compositores a buscar nuevos métodos de organización formal.

Serie de Fibonacci y proporción áurea

La estructuración en base a la **serie de Fibonacci** o la **proporción áurea**, que respeta sus proporciones numéricas en cuanto a la presentación motívica o el desarrollo de los temas, se da ya en la obra de autores como Béla Bartók (Lendvai 2003) o Claude Debussy (Howat 1983). Sin embargo, resulta un recurso empleado como medio para la construcción formal también en la segunda mitad del siglo xx, pues permite, desde el punto de vista estético, conservar la concepción de la música como manifestación de la naturaleza.

Momentos

Otra técnica prevé la estructuración de la obra en **momentos**, una pequeña sección de la composición con características musicales diferenciadas. Lo que ocurre en el interior de cada momento se considera más importante que la transición entre ellos, que puede ser indeterminada, como ocurre en la obra *Momente* (Momentos, 1964) de Stockhausen, que da nombre a esta técnica (Kramer 1978).

Mosaicos

La composición en base a **mosaicos** divide la obra en pequeños fragmentos desvinculados entre sí que habitualmente se combinan con **entidades sonoras** conformadas por **grupos tímbricos** —ejecutados, por ejemplo, por instrumentos diversos— o **técnicas de ejecución** específicas. La

©DosAcordes

Características del repertorio básico y progresivo para música de cámara con piano: Acompañamiento del canto, dúos, tríos, cuartetos y otros. Evolución a lo largo de las diferentes épocas. El piano como instrumento orquestal.

Equipo docente de Dos Acordes

24

Índice

1 Introducción
2 Características del repertorio básico y progresivo para música de cámara con piano: Acompañamiento del canto, dúos, tríos, cuartetos y otros
3 Evolución a lo largo de las diferentes épocas
4 El piano como instrumento orquestal
4.1 Instrumentos de teclado afines
5 Conclusiones
6 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Piano, se desarrollarán las características y evolución del repertorio de música de cámara con piano, así como el uso del piano como parte de un conjunto orquestal. Estas cuestiones se relacionan con el objetivo específico de «interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos», recogido en el Real Decreto 1577/2006, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música. Igualmente, también se relacionan con los objetivos referidos a la especialidad de Piano de «practicar la música de conjunto, integrándose en formaciones camerísticas de diversa configuración y desempeñando papeles de solista con orquesta en obras de dificultad media, desarrollando así el sentido de la interdependencia de los respectivos cometidos» y «dominar en su conjunto la técnica y las posibilidades sonoras y expresivas del instrumento, así como alcanzar y demostrar la sensibilidad auditiva necesaria para perfeccionar gradualmente la calidad sonora».

El piano es uno de los instrumentos más populares y polivalentes de los empleados hoy en día (Adler 2006). Si bien desde sus orígenes ha sido considerado preeminentemente un instrumento solista, una importante parte de su papel en la historia de la música se debe principalmente al alto grado de difusión que alcanzó, especialmente a lo largo del siglo XIX, como parte de los conjuntos de música de cámara y, ya en el siglo pasado, como integrante de la orquesta sinfónica.

Este corpus merece una atención particular, que se desarrollará primero desde un punto de vista didáctico, señalando las principales características y obras representativas de esta parte del repertorio pianístico; a continuación se realizará un breve recorrido historiográfico sobre este repertorio y, por último, se señalarán los principales aspectos en relación al uso del piano como parte del conjunto orquestal.

Dos Acordes

2 Características del repertorio básico y progresivo para música de cámara con piano: Acompañamiento del canto, dúos, tríos, cuartetos y otros

Terminología

Bajo la designación genérica de «música de cámara para piano» se agrupan una disparidad de géneros que tienen por denominador común el requisito de un **orgánico reducido basado en el piano** con uno o más instrumentos melódicos acompañantes, en los que cada parte es ejecutada por un solo instrumentista; a diferencia de, por ejemplo, la orquesta de cámara (Smallman, Nobach y Töpel 2017).

Agrupaciones camerísticas

Las principales agrupaciones camerísticas que incluyen el piano en su orgánico son el **dúo** de piano y voz o piano y un instrumento melódico (es especialmente numeroso el repertorio de dúos con violín, violonchelo, clarinete y flauta); el **trío con piano** (violín, violonchelo y piano); el **cuarteto con piano**, de formación más variable, aunque el más habitual es el formado por violín, viola, violonchelo y piano; el **quinteto con pino** (cuarteto de cuerda y piano) y formaciones de mayor número de componentes, a menudo con preponderancia de los instrumentos de arco. El repertorio para estas agrupaciones supone un **porcentaje holgado** de toda la producción de música de cámara escrita desde mediados del siglo XVIII hasta hoy. Este hecho se debe a que el piano satisface conjuntamente varias características especialmente valoradas por los compositores en la escritura camerística: 1) amplio **rango dinámico** y **sonoridad dúctil**, que le permite adaptarse y equilibrar sus característica tímbricas con instrumentos de muy diversa tipología; 2) grandes **posibilidades armónicas y polifónicas**; 3) **tesitura extensa**, que permite adaptar su escritura para cubrir los espacios que dejan los otros instrumentos del conjunto en el espectro sonoro.

Planteamiento didáctico

Desde el punto de vista didáctico, un adecuado planteamiento del repertorio camerístico exige considerar la **destreza técnica** y **grado de desarrollo artístico** no solo del alumno pianista, sino de sus eventuales compañeros, en la mayoría de ocasiones ejecutantes de otros instrumentos. Ello condiciona en gran medida e incluso restringe la elección del repertorio. Resulta imposible considerar todas las posibilidades combinatorias de las diversas agrupaciones camerísticas, detallar su repertorio y clasificarlo acorde a un nivel de dificultad relativo de todas las partes instrumentales; sin embargo, a continuación señalaremos algunas obras que pueden considerarse parte del repertorio camerístico básico del piano.

Piano a cuatro manos

En el primer año de estudio como parte de una formación camerística, puede resultar conveniente formar un **dúo de piano a cuatro manos** con dos alumnos de competencia similar. Esta agrupación no solo resulta de gran interés propedéutico debido al **estrecho contacto** físico que establece entre ambos intérpretes, facilitando la consecución de objetivos como una **agógica igualada** o el **equilibrio de los planos sonoros**, sino que elude los problemas que se presentan en los dúos con instrumentos de otras familias —como diferentes respuestas dinámicas, afinación, articulación, etc.—, que pueden trabajarse en fases posteriores de la enseñanza. Como parte de este repertorio a cuatro manos de iniciación a la práctica camerística pueden considerarse especialmente adaptas la suite *Ma mère l'Oye* (*Mi madre la oca*, 1910) de Ravel, las *Pyatdésyat rúskij naródnij pesen* (*Cincuenta canciones populares rusas*, 1869) de Chaikovski, los *Sechzehn Walzer, op. 39* (*Dieciséis valses*, 1865) o los *Ungarische Tänze* (*Danzas húngaras*, 1869) de Brahms, los *Fünf Spanische Tänze, op. 12* (*Cinco danzas españolas*, 1876) de Moritz Moszkowski, las seis sonatinas *Jugendfreuden* (*Placeres de la juventud*, 1836) de Anton Diabelli o la *Fantasía en fa menor, op. posth. 103 D 940* (1828) de Schubert.

Dúo con otros instrumentos

En una fase sucesiva de los estudios se procurará emparejar al alumno pianista con un **instrumento melódico**, en forma de dúo. El repertorio para cualquier instrumento con acompañamiento de piano es numerosísimo, pero en la elección del repertorio para un curso de música de cámara se deberá procurar una **dificultad relativa similar** para ambas partes y, por ello, conviene evitar asignar al piano un papel de mero acompañante mientras el solista presenta un alto grado de

DOSACORDES

virtuosismo, pues esto solo generará frustración entre los alumnos e impedirá alcanzar los objetivos comunes de la música de cámara de encontrar un **punto de entendimiento** entre todos los componentes de la formación.

Resulta imposible señalar siquiera una mínima parte del repertorio existente para el dúo de piano e instrumento melódico en sus diferentes formas, pero dentro de las agrupaciones más habituales se pueden destacar:

- **Violín y piano**. Sonatas de Corelli, Händel, Telemann o, más avanzado, Bach (para las que se deberá procurar una edición con la parte del bajo continuo desarrollada); sonatas para violín y piano de Mozart (*KV 293d*, *KV 300c*, *KV 374d*); sonatas para violín y piano de Schubert (*op. 137*); otras obras románticas y modernas de compositores como Respighi, Elgar, Dvořák, Bloch, Granados, Falla, Kabalevski, Sarasate, etc.
- **Violonchelo y piano**. Las dos sonatas para violonchelo *op. 5* (1796) de Beethoven, *Sonata nello stile antico spagnuolo* (*Sonata al estilo antiguo español*, 1925) y *Requiebros* (1931) de Gaspar Cassadó.
- **Flauta y piano**. Sonatas de Benda, Telemann, Bach, etc. Al igual que las sonatas barrocas para violín y piano, con la parte de bajo continuo desarrollada, en su caso. Piezas románticas de Aubert, Reinecke, Bozza, Gaubert y otros.
- **Clarinete y piano**. *Sonata concertante en si bemol mayor para clarinete y piano* de Franz Danzi; *Dúo para clarinete y piano, op. 15* (1834) de Norbert Burgmüller; *Sonatina para clarinete y piano, H 42* (1922) de Arthur Honegger; *Preludia taneczne na klarnet i fortepian* (*Preludios de danza para clarinete y piano*, 1954) de Witold Lutosławski; etc.

En este caso, contrariamente al dúo a cuatro manos, el pianista deberá preocuparse con mayor atención de establecer un vínculo artístico sólido con el otro intérprete, pues la concepción agógica, articulatoria, rítmica, de afinación, etc. de otro instrumento será muy diferente a la del piano.

Otras formaciones

A medida que se añaden componentes a la agrupación camerística, la dificultad técnica crece en la medida en que añadir un nuevo elemento implica la necesidad de una mayor atención de los demás miembros y la dificultad de **unificar** un mayor número de **parámetros interpretativos** tales como articulación, fraseo, agógica, dinámicas, planos sonoros y timbre. Por estas razones, formaciones camerísticas de estas características se reservarán preferiblemente para los niveles más altos de las enseñanzas, en los que la madurez de los alumnos les permitirá afrontar con éxito los problemas técnicos, artísticos y humanos derivados de esta práctica conjunta.

Exigencias particulares

Por último, como pauta general se puede señalar que, al interpretar conjuntamente con otros instrumentos, el pianista de cámara se verá favorecido si posee un cierto conocimiento de las **particularidades técnicas** de estos, tales como qué nota o notas resultan más apropiadas como referencia al instrumentista para afinar, cuáles son las características sonoras del instrumento en cada uno de los registros —especialmente importante en los instrumentos de viento, cuya emisión puede variar notablemente de un registro a otro— o qué capacidad tiene el intérprete de gestionar el aire o arco en función del fraseo, para así ajustar eventuales respiraciones.

3 Evolución a lo largo de las diferentes épocas

Terminología

La categorización aún vigente hoy en día de los estilos de la música académica occidental se debe originalmente al italiano Marco Scacchi, que, en su tratado *Breve discorso sopra la musica moderna* (*Breve discurso sobre la música moderna*, 1649), distingue tres estilos musicales según la función ejercida por la música: *stylus ecclesiasticus* (de iglesia), *stylus cubicularius* (de cámara) y *stylus theatralis* (de teatro). Esta clasificación no depende de la organización formal de la composición o del número de intérpretes que intervienen en su ejecución, sino del recinto para el que

Dos Acordes

estaba concebida. Así, según Scacchi (cuyos textos tendrían gran influencia en toda Europa en las décadas posteriores), la música de cámara era aquella destinada a ser ejecutada en una residencia privada (Radice 2012). Con el transcurrir de los años, a esa concepción se añaden los requisitos de la presencia de un único intérprete por parte y la ausencia de la figura del director; es decir, que todos los intérpretes ocupen igual lugar en la jerarquía. Sin embargo, la antigua premisa barroca se ha mantenido aún hoy en términos que, de otro modo, resultarían paradójicos, como el de «orquesta de cámara».

Música de cámara moderna

Si bien las agrupaciones de un número reducido de intérpretes existieron y alcanzaron gran éxito ya durante el Renacimiento; por ejemplo, en forma del *consort* de instrumentos de la misma familia, de altísima popularidad en la Inglaterra isabelina, se puede considerar que la música de cámara instrumental en su acepción moderna nace con las **primeras formas instrumentales** escritas con una textura de **melodía acompañada**. Hacia la segunda mitad del siglo XVII, el grado de perfeccionamiento que había alcanzado la construcción del clave y la pujanza de nuevos instrumentos concebidos para la interpretación solista como el violín, llevó a importantes compositores como Arcangelo Corelli en Italia o Henry Purcell en Inglaterra a desarrollar las primeras formas camerísticas tipificadas.

Sonata *da camera* y sonata *da chiesa*

En el caso italiano, de gran influencia en la música posterior, estas primeras formas fueron la **sonata *da chiesa*** y la **sonata *da camera***, escritas habitualmente para un orgánico de dos violines y bajo continuo. La parte de continuo era asignada con frecuencia a un **instrumento melódico con tesitura de bajo**, como una viola de gamba, pero su desarrollo armónico correspondía a un **instrumento de teclado** (clave en la sonata *da camera,* órgano en la sonata *da chiesa*), con el ocasional añadido de un archilaúd (Hadow 1929). Ello demuestra que ya en los primeros géneros de música de cámara escritos en una textura de melodía acompañada, los compositores ven en el teclado la versatilidad necesaria para desarrollar las funciones de acompañante, refuerzo o incluso solista en la formación camerística.

Cantata

Paralelamente se desarrolla el género vocal de la **cantata** que, en el contexto italiano del siglo XVII se refiere a una **composición secular** para voz solista, bajo continuo y, ocasionalmente, algún instrumento melódico *obbligato*. Algunos de los compositores más destacados de este género, de ambiente fundamentalmente romano, son Alessandro Stradella (1639-1682) y Alessandro Scarlatti (1660-1725). En Alemania un género similar pero de contenido sacro será desarrollado por Heinrich Schütz (1585-1672).

Clave *obbligato*

Los compositores de la generación inmediatamente posterior a Corelli y Purcell, algunos de ellos tan destacados como Johann Sebastian Bach y Jean-Philippe Rameau, dieron un paso más en el desarrollo del género camerístico con la composición de obras en las que el papel del **clave**, que ya se había asentado como **instrumento de teclado predilecto** en la música de corte, se extendía más allá del simple desarrollo armónico del bajo continuo. En el caso de Bach, son especialmente destacables sus *Seis sonatas para violín y clave* obbligato *BWV 1014-1019* (1720-3) o las *Seis sonatas para flauta y clave* obbligato *BWV 1030-1035* (1724-1741). Rameau destaca en este género gracias a las cinco suites que conforman sus *Pièces de clavecin en concerts* (*Piezas de clave en conciertos*, 1741), escritas para violín o flauta, viola de gamba y clave, en las que la parte de este último es de alto contenido artístico y dificultad técnica y, además, constituyen una de las primeras composiciones en incluir partes melódicas de soprano y bajo de gran independencia respecto al teclado. En líneas generales, la diferencia fundamental de este tipo de composiciones respecto a la sonata para solista y bajo continuo es que el **instrumento de teclado** es **igual de responsable** que la parte melódica de la **presentación y desarrollo de los temas** (Radice 2012).

Nuevas funciones

El verdadero auge de la música de cámara en sentido moderno se produce a mediados del siglo XVIII, cuando el poder de la aristocracia comienza a decaer y se produce un trasvase de la función de entretenimiento desde las grandes agrupaciones instrumentales del siglo precedente hacia **pequeños conjuntos** que interpretaban piezas muchas veces de dificultad moderada. Es en este

DosAcordes

El piano como instrumento acompañante. Características del repertorio y de su interpretación, tanto en música como en danza.

Equipo docente de Dos Acordes

27

Índice

1 Introducción
2 El piano como instrumento acompañante
2.1 Aproximación histórica
2.2 El pianista acompañante como pedagogo
3 Características del repertorio y de su interpretación, tanto en música como en danza
3.1 El repertorio con instrumentos
3.2 El repertorio de canto
3.3 El pianista correpetidor
3.4 El repertorio de danza
4 Conclusiones
5 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Piano, se desarrollará el estudio del piano como instrumento acompañante, así como las características particulares de este repertorio. Estas cuestiones se relacionan con el objetivo específico de «interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos», recogido en el Real Decreto 1577/2006, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música. Igualmente, también se relaciona tangencialmente con el objetivo específico de «cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical» y con los objetivos referidos a la especialidad de Piano de «desarrollar la capacidad de lectura a primera vista y aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento» y «practicar la música de conjunto, integrándose en formaciones camerísticas de diversa configuración y desempeñando papeles de solista con orquesta en obras de dificultad media, desarrollando así el sentido de la interdependencia de los respectivos cometidos».

Tras una exposición general de la historia y principios del acompañamiento pianístico, en esta exposición se desarrollarán detenidamente las diversas especialidades que un pianista acompañante puede afrontar, así como sus características particulares.

2 El piano como instrumento acompañante

El acompañamiento pianístico ha sido por mucho tiempo **considerado una tarea de menor relevancia** artística respecto a la interpretación solista. Ello se debe a la, en ocasiones, **aparente sencillez técnica** de la parte de acompañamiento pianístico respecto a la solista que se da en una fracción del repertorio, sobre todo aquel del Romanticismo temprano que busca la exhibición virtuosa del solista. Sin embargo, tal y como apunta el célebre pianista acompañante Gerald Moore (1956), «una parte acompañante aparentemente simple puede proporcionar al pianista con

Dos Acordes

pretensiones de desarrollarse como músico mucho más espacio donde pensar». La historia ha demostrado, de hecho, que los grandes pianistas acompañantes son completísimos músicos que conocen en profundidad no solo su propio repertorio, sino también el de otros instrumentos, el canto, el repertorio operístico y coral o el de danza.

Especializaciones del pianista

Kurt Adler, director musical y maestro de coro de la Ópera Metropolitana de Nueva York por más de treinta años, distingue cinco posibles **especializaciones para el pianista**: **concertista**, **docente**, **miembro de conjuntos** (música de cámara, orquesta, etc.), **acompañante** y **correpetidor** (Adler 1965).

Definición

Se puede definir como **pianista acompañante** al músico que interpreta al piano una parte de la textura musical llamada **acompañamiento**, que se **subordina** a otra de mayor predominio pero que, sin embargo, contribuye de manera crítica a la expresividad y efecto general de la interpretación. Es este aspecto en cierta medida jerarquizado lo que establece la diferencia entre pianista acompañante y el pianista miembro de un conjunto camerístico (aunque sea un dúo). Esto es, la distinción entre una función y otra proviene de la **escritura adoptada por el compositor** y no del modo de abordar la interpretación por parte de los ejecutantes, que son tan interdependientes como en cualquier formación camerística.

Correpetidor

La función de **correpetidor**, en el pasado ocasionalmente ejercida incluso por no pianistas con amplia experiencia que contaban con el auxilio de un pianista acompañante para ejercer su trabajo, se puede considerar hoy en día completamente absorbida como una función más de estos últimos y, como tal, la discutiremos pormenorizadamente más adelante.

2.1 Aproximación histórica

Origen

El origen del acompañamiento al teclado se remonta al siglo XVI y, en un principio, estaba ligado a la **transcripción**, muchas veces improvisada, de **música vocal polifónica** escrita en notación mensural —práctica que se conoce como ***intabulación***—. Poseer esta destreza era requisito imprescindible para ejercer el cargo de **organista** o **maestro de capilla** en el contexto de las capillas musicales. A finales del período renacentista, los compositores comenzaron a ver la necesidad de facilitar la ejecución de acompañamientos a la polifonía y, en este sentido, comenzaron a publicarse antologías como *Tutti i madrigali a quattro voci* (*Todos los madrigales a cuatro voces*, 1577) de Cipriano de Rore, que disponía todas las partes vocales en forma de partitura —en vertical— en vez de en libros-parte separados; los *Madrigali per cantare e sonare* (*Madrigales para cantar y tocar*, 1601) de Luzzasco Luzzaschi, escritos en tablatura italiana para tecla —muy similar a la moderna escritura para piano— y, finalmente, los *Cento concerti ecclesiastici* (*Cien conciertos eclesiásticos*, 1602) de Lodovico da Viadana, donde se emplea por primera vez el recurso del **bajo numerado** para facilitar el desarrollo del acompañamiento, que será desde entonces habitual por casi doscientos años.

Sonata a trío

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, los instrumentos de teclado, primero el clave y posteriormente el piano, se **polarizarán** en la música de cámara en **dos roles**: como parte de los conjuntos camerísticos y como instrumento acompañante. El origen de formas hoy consideradas camerísticas como la sonata para violín y piano o el trío con piano se encuentra, según Fillion (2001), en la **sonata a trío** barroca para dos instrumentos y continuo. A partir de este género, la parte del bajo continuo cobró progresivamente importancia hasta constituirse en una parte idiomática expresamente escrita por el autor y señalada habitualmente como *obbligato*. Este género fue cultivado con éxito, entre otros, por Johann Sebastian Bach en sus varias sonatas para violín, flauta o viola da gamba con clave *obbligato*.

Sonata para teclado acompañado

A lo largo del siglo XVIII, el género de la sonata para un instrumento solista y *obbligato* vivió un desarrollo considerable hasta consolidarse como un género expresamente escrito para los **instrumentos de teclado** —casi siempre indistintamente clave o piano— con el añadido opcional de

DosAcordes

uno o más instrumentos melódicos. En el estilo clásico vienés se consolidará como formación estándar el acompañamiento por un violín y un violonchelo, que terminará por confluir en las formas de sonata para violín y piano y trío con piano, ambas cultivadas por numerosos autores a lo largo del siglo XIX, en las que el papel del piano es central y, en ocasiones, incluso de mayor importancia que el de los instrumentos melódicos.

Bajo continuo y acompañamiento

Por el contrario, el desarrollo histórico del **papel acompañante** del piano deriva directamente de su función como realizador del bajo continuo. Contrariamente a lo que se suele pensar, este rol de los instrumentos de teclado se mantuvo hasta finales del siglo XVIII en un contexto orquestal y, en el caso de los recitativos operísticos, hasta bien entrado el siglo sucesivo. Sin embargo, al igual que aconteció con el género de la sonata, la influencia del llamado *estilo obbligato* fue tal que llevó a los compositores a abandonar definitivamente el uso del cifrado numérico y a escribir por entero el acompañamiento deseado.

Romanticismo

En gran medida como respuesta a las exigencias del **repertorio de canción** lírica que se dan a lo largo del siglo XIX, el acompañamiento pianístico se desarrollará en el Romanticismo hasta alcanzar una complejidad técnica y artística igual a la del repertorio solista. Esto será posible en gran medida gracias a los avances técnicos en la construcción del instrumento, debidos en gran parte al contexto socioeconómico europeo, que situarán al piano como un símbolo de poder y lo convierte en objeto imprescindible en los hogares de la incipiente clase burguesa (Hildebrandt 1985).

Prevalencia del piano

El solista vocal o instrumental acompañado al piano se convertirá en la expresión musical favorita de la clase burguesa, especialmente en Centroeuropa. Además, la enorme difusión que el piano ha tenido hasta nuestros días lo ha convertido en uno de los instrumentos más adecuados para el acompañamiento de todo tipo de instrumentos, debido tanto a sus **posibilidades expresivas** como a su registro amplio, sonoridad flexible y otras **cualidades técnicas**.

2.2 El pianista acompañante como pedagogo

El profesor que ejerce como pianista acompañante suma a las obligaciones propias del **cometido artístico** aquellas relativas a la **docencia**, como potenciar el elemento artístico y expresivo del alumno a través de la música o interrelacionar conceptos teóricos con el lenguaje musical encontrado en la partitura. En los centros educativos, el ensayo con el pianista acompañante adquiere la categoría de una clase, que el pianista-profesor debe desarrollar bajo idénticos principios metodológicos y rigor que una clase individual de instrumento. Vallés Grau (2013) aporta algunas pautas metodológicas que pueden favorecer la consecución de estos objetivos, que pasamos a sintetizar.

Gestualidad

Especialmente en las primeras etapas de la formación, cuando el alumno toma contacto por primera vez con el pianista acompañante resulta de especial trascendencia orientarlo en la importancia de la **gestualidad** para la correcta **concertación** y **sincronización** entre solista y acompañante. La gestualidad deberá desarrollarse forma natural, sin brusquedad y, sobre todo, en modo tal que no interfiera en la calidad de sonido del alumno.

Resultado sonoro

Se estimulará al alumno hacia la concepción de un resultado sonoro final coherente, en el sentido de la sonoridad, la textura (que se dificulta considerablemente debido a la presencia de timbres diferentes), el fraseo, etc. Resultará igualmente útil inducir al alumno a que tome conciencia de la parte pianística, especialmente en los pasajes donde no toca —por ejemplo, los *tutti* de un concierto—, pues así su **reincorporación** se verá como una **continuación** y no como un inicio aislado.

Sonido y timbre

Requiere especial atención el sonido del instrumento solista, que deberá adaptarse al de su instrumento acompañante y, lógicamente, a las características de la sala. Esto no significa que el alumno deba pretender imitar las características sonoras del piano —pues el repertorio, de hecho,

DOS Acordes

muchas veces favorece este contraste—, pero es evidente que, especialmente en las etapas más avanzadas de la enseñanza, se deberá perseguir un color sonoro diferente con el pianista acompañante que el empleado a solo, en orquesta, banda o incluso en otros conjuntos camerísticos —que a su vez debe variar en función de la tipología del conjunto—.

Afinación

Se deberá llamar la atención del alumno en lo referente a la **afinación**, pues la mayor parte de instrumentos melódicos se verán contrariados por la **rigidez del temperamento igual** en el que se afina el piano moderno. En este sentido convendrá prestar especial atención a la **desigualdad entre registros** en los instrumentos de viento (cuya afinación tiende a subir en proporción directa a la altura) y los instrumentos de arco, problemáticos por construir la afinación de su instrumento tomando las **quintas puras** de sus cuerdas al aire como referencia —herencia de la práctica orquestal—, que implica que tres de sus cuerdas al aire estarán, ya de partida, desafinadas con respecto al piano.

Criterios comunes

Cabe señalar que el desarrollo de todas estas facetas se deberá llevar a cabo en el marco de una estrecha comunicación con el **profesor de instrumento del alumno**, de modo que no se generen contradicciones que puedan confundir al estudiante y, a la vez, propicien un **avance conjunto** hacia los mismos objetivos, de especial importancia en las etapas iniciales de la formación.

Actitud docente

Por todo ello, el músico que ejerce como profesor pianista acompañante deberá mostrar una gran **flexibilidad** que le permita seguir al solista o conducirlo, en función de la situación musical específica y de las capacidades musicales del alumno, así como transmitirle los **criterios artísticos** que determinan una interpretación musical de calidad, tales como expresividad, estilo, sonido, gestualidad, etc.

3 Características del repertorio y de su interpretación, tanto en música como en danza

3.1 El repertorio con instrumentos

Como ya hemos apuntado, el papel que un pianista desempeña en un conjunto camerístico —es decir, el que interpreta sonatas para solista y piano, tríos con piano, etc.— no puede considerarse acompañamiento pianístico en sentido estricto, puesto que todas las partes adquieren una posición similar en la jerarquía compositiva, si bien a la hora de la elaboración práctica del programa de concierto por parte de grandes figuras de su instrumento, el pianista suele considerarse «acompañante» aunque la exigencia artística de ambas partes sea idéntica.

Funciones

Aunque la frontera es indudablemente **difusa**, en un contexto profesional, el pianista desempeña labores de acompañante a solistas instrumentales fundamentalmente en dos situaciones: 1) la ejecución de **reducciones para piano** de conciertos para solista y orquesta que, si bien pueden ser de una altísima dificultad técnica, constituyen desde su misma concepción por el compositor un género jerarquizado y 2) la interpretación de piezas escritas expresamente para solista y piano en las cuales la **parte solista** desempeña claramente un **papel protagonista**, habitualmente de dificultad considerablemente más alta, con tendencia hacia el virtuosismo.

Repertorio virtuosístico

Un ejemplo de esta clase de repertorio lo constituye buena parte de la obra de los compositores-virtuosos románticos de diversos instrumentos, por ejemplo: Heinrich Wilhelm Ernst, Antonio Bazzini, Pablo Sarasate y Eugène Ysaÿe para el violín; Claude-Paul Taffanel y Jules Demersseman para la flauta; Jean-Baptiste Arban para la trompeta o David Popper y Gaspar Cassadó para el violonchelo.

Reducciones orquestales

Por otra parte, las **reducciones de obras concertantes** constituyen una parte importante del trabajo del pianista acompañante, pues se ejecutan en contextos muy diversos, como **auditorios pequeños** o eventos de **presupuesto reducido** donde no se quiere renunciar a escuchar una obra

DOS ACORDES

Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial.

Javier Jurado Luque

30

Índice

1 Introducción
2 Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento
2.1 Concepto de metodología
2.2 Zoltán Kodály
2.3 Émile Jaques-Dalcroze
2.4 Edgar Willems
2.5 Carl Orff
2.6 Justine Ward
2.7 Maurice Martenot
2.8 Shinichi Suzuki
2.9 Estudio comparado
3 Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial
4 Conclusiones
5 Referencias bibliográficas

1 Introducción

Los métodos tienden a diferenciar entre la enseñanza de la música (conocimiento teórico del lenguaje musical y de la interpretación instrumental a nivel técnico y profesional) y la educación musical (procedimiento activo de desarrollo de las capacidades musicales). Aun así, algunas metodologías (Kodály, Willems, Jaques-Dalcroze…) contemplan la coexistencia de ambos procesos, como se expondrá a lo largo del presente tema.

2 Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento

2.1 Concepto de metodología

Definición

Etimológicamente, el término metodología proviene del griego *metá* (después, más allá), *odós* (camino) y *logos* (estudio); es decir, la manera de recorrer al camino. Por tanto, la metodología no estudia los métodos en sí, sino su descripción, explicación y justificación. Desde el punto de vista epistemológico responde a la pregunta de cómo enseñar.

Principios

Los modernos sistemas metodológico-musicales casi coinciden en sus planteamientos y fines, otorgando gran importancia a la formación rítmica y melódica, sin olvidar el aspecto creativo y práctico de la música, aprovechando las inclinaciones naturales de la niñez (actividad, movimiento, juego...); sin embargo, difieren en los procedimientos, recursos y en su aplicación.

Dos Acordes

Sus puntos de partida han sido recogidos por Willems (1981):

- El **juego**, como forma de aprendizaje.
- La **libertad**, asumiendo la docencia el papel de animar y encauzar la motivación ante la música.
- La **creatividad**, presente en la educación de la voz y el canto, la práctica instrumental, el movimiento y la danza, así como a través del lenguaje musical (al leer creaciones de los demás o escribir las propias).
- La **imaginación**, previa a la creatividad, que puede ser receptiva (meramente sensorial), retentiva (interviene la memoria), reproductora (repite lo retenido), inventiva (combina elementos conocidos) y, finalmente, creadora (creativa).
- La **globalidad**, por lo que es necesario crear centros de interés en la enseñanza.
- La **unión de las artes**, importante en los inicios del aprendizaje, para estimular la formación total.
- El **movimiento** y el **ritmo**, inherentes a la niñez.
- La **práctica**, al ser este período eminentemente activo.

Pasaremos a continuación a tratar cada una por separado.

2.2 Zoltán Kodály

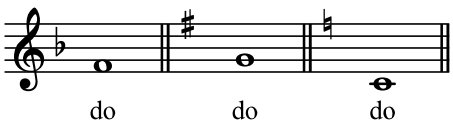
El actual sistema húngaro de enseñanza musical proviene de las ideas de Kodály (1882-1967). La integración de la música en la enseñanza se produce a partir de los tres años; en la primera formación el alumnado recibe una educación que toma la música como recurso de aprendizaje, adquiriendo un amplio repertorio de canciones. La organización de las actividades musicales y de los materiales se centraliza por el Estado, que supervisa los libros de texto, la evaluación y la actividad profesional docente (Frigyes 1981). Consideran que la música desarrolla la percepción, capacidad de concentración, reflejos, emociones y cultura física.

Canto

Dada la importancia y riqueza del canto en la tradición popular húngara, el **repertorio coral** se toma como base de la cultura musical, bien sea partiendo de la polifonía o del folclore (Szőnyi 1976). La importancia de este implica la unidad de canción y movimiento en los juegos tradicionales. Parten de la tradición húngara al ser su folclore enormemente rico (como muestra, mencionamos los sistemas de organización presentes: pentatónicos, modales, escalas propias como la húngara menor y mayor, etc.).

Solfeo relativo

El **solfeo relativo** es una de sus bases del método Kodály. Las notas musicales, en su escritura completa, se nombran como *do*, *re*, *mi*, *fa*, *so* (para que todas terminen en vocal y puedan enlazarse), *la* y *ti* (para evitar la confusión con so en el caso de usar las iniciales). Las alteraciones se indican cambiando la vocal: *fa#* sostenido será *fi* y *sib* ta. La otra alteración de uso posible es el sostenido del séptimo grado en modo menor (en *la* menor, *sol#*), *si* (otro motivo para cambiar el nombre del séptimo grado). El *do* es móvil y se sitúa donde convenga, según la tonalidad. El sistema se mantiene hasta que el alumnado se introduce en la lectura absoluta (con instrumento), facilitando el empleo de claves. Inicialmente se emplean tres posiciones, ampliables a siete:



DosAcordes

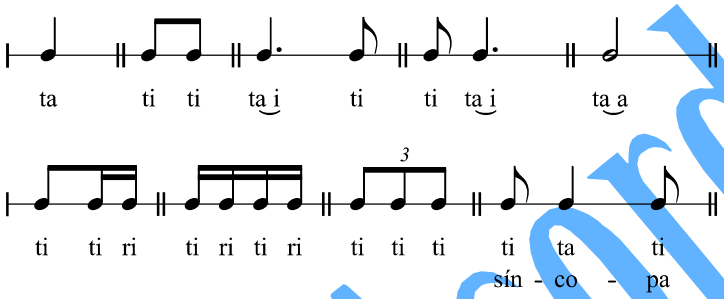
Notación

El solfeo silábico usa la inicial del nombre de la nota en solfeo relativo debajo de la figura, con apóstrofe a la derecha y arriba para agudos y derecha y abajo para graves; la nota central no lleva apóstrofe (idea original del pastor inglés Curwen, 1816-1880).

Fononimia

El método se simplifica aún más con el uso de **fonomimia** (ideada por Curwen). Así, *do*, tónica, se representa con el puño cerrado, el *re* con la mano extendida oblicua hacia arriba, el *mi* con la mano extendida y palma hacia abajo, el *fa* con el puño cerrado y el dedo índice extendido hacia abajo, el *sol* con la mano extendida en posición vertical (pulgar hacia arriba), el *la* con toda la mano oblicua hacia abajo, el *si* con el puño cerrado y el índice estirado hacia arriba.

Emplea sílabas rítmicas para el estudio de la figuración (idea de Chevé, 1804-1864):



Lectura

La lectura musical parte de la música tradicional a una o a varias voces, base del aprendizaje de intervalos y de acordes. Para ello, durante seis décadas se recopilaron algo más de cien mil obras, en una labor de investigación y trascripción continuada hasta nuestros días por parte del Instituto de Investigaciones de la Música Folclórica (creado y dirigido por Kodály a partir de 1954).

Pulso rítmico

La idea del pulso rítmico se adquiere a partir de caminar, palmear o con ejercicios de repetición rítmica; también emplean lectura de *ostinati*, ejercicios y cánones palmeados.

El canto parte del folclore propio, monódico, extendiéndose al de otros países (en lengua original), hasta llegar a la música académica. El arreglo coral facilita la práctica de la polifonía.

Educación musical en Hungría

Hay **escuelas primarias especiales de música** en Budapest y la mayor parte de ciudades importantes. En ellas, de forma integrada con los estudios de régimen general, se imparten como optativas materias de instrumento, cámara y orquesta y flauta dulce para el alumnado que no desea aprender otros instrumentos. Otro tipo de centro es la **escuela de música anexa**, donde se realiza el estudio inicial de instrumento, partiendo de la adaptación de la música popular húngara, además de obras propias del clasicismo, barroco y composiciones románticas y modernas. Finalmente, y aunque no perteneciente al nivel inicial tratado en este tema, el alumnado puede acceder a la **escuela secundaria especial de música** a través de un examen de acceso.

2.3 Émile Jaques-Dalcroze

Tras comprobar en sus clases de piano las dificultades corporales del alumnado, Jaques-Dalcroze (1865-1950) preparó unos ejercicios que cristalizaron en la llamada euritmia o rítmica Dalcroze. La metodología es «una educación por la música y para la música», basada en la actividad psicomotora como medio de investigación y experimentación (Bachmann 1998).

Principios

Comprender la música equivale a ordenar sus elementos, compresión facilitada al utilizar la práctica del movimiento y de la energía motriz a través del espacio y el tiempo. Por tanto, el ritmo asegura la perfección de las manifestaciones de la vida. La capacidad musical puede aumentarse

Dos Acordes

a través del movimiento, la percepción auditiva y la audición interior. A partir del movimiento y el canto se llega al conocimiento del fenómeno musical, auditivo, expresivo y teórico.

Desarrollo corporal

Se basa en cuatro puntos de **desarrollo corporal**: preparación física, flexibilidad, equilibrio y sentido espacial. La preparación física parte del cuerpo como base de vivencias rítmico-motrices. La flexibilidad está presente desde movimientos que producen el desarrollo muscular, de articulaciones y de reflejos. El equilibrio asegura la elasticidad y belleza del movimiento. El sentido espacial trabaja sobre las ideas de distancia y movilidad en el espacio, provocando el conocimiento del medio, el establecimiento de la situación espacial, la orientación y estructuración espacial, el desarrollo psicomotor y la relación con el entorno, con los demás y consigo mismo.

Ejercicios

El trabajo se basa en una **serie de juegos** que significan además de una **propuesta intelectual-cognoscitiva**, un desafío de competencia contra la música por parte del alumnado. Recomienda el canto a una o varias voces con acompañamiento (percusión corporal y pequeña percusión o grupo instrumental). El piano y la improvisación a este instrumento es la base para provocar el movimiento ordenado, al tratarse de un instrumento de percusión capaz de realizar polifonía, homofonía y melodía.

Improvisación

La **improvisación rítmica y corporal** implica conexiones entre órdenes cerebrales e interpretaciones musculares, cuya finalidad es expresar los sentimientos musicales. El desarrollo de la música no debe basarse en la imitación al profesorado en su ejecución musical, sino en el desarrollo de la memoria, imaginación y sensibilidad del alumnado. La improvisación ha de conjuntar un aspecto musical y otro humano: una **precisión y fluidez** en música y la **capacidad de planificar** y **comunicar el espíritu** (que siente), el cerebro (que imagina y que coordina los músculos que activan las partes del cuerpo permitiendo la práctica vocal o instrumental) y la técnica de ejecución. Es decir, educación del sistema nervioso, pensamiento y sentimiento.

Resultados

En relación a la práctica instrumental inicial, la rítmica Dalcroze desarrolla previamente las cualidades de orden, precisión, disociación, memorización, concentración y espontaneidad. Favorece la socialización, imprescindible en las prácticas grupales, y el control muscular.

2.4 Edgar Willems

Willems (1890-1978) se basa en ideas que relacionan aspectos psicológicos y musicales. Existe unión de los elementos de la música con los de la naturaleza humana, en tres niveles: **carácter fisiológico del ritmo**, **afectivo de la melodía** y **mental en la armonía**. Sus ideas se desarrollan a partir de los siguientes elementos (Willems 1981).

Desarrollo

Trabaja la memorización y posterior reconocimiento auditivo de objetos sonoros (campanas, cencerros…) según las cualidades del sonido, además del movimiento sonoro (flauta de émbolo). Ejercita gráficamente la duración y la intensidad (líneas diferentes en longitud o grosor). El ritmo parte del marcaje de tiempos al contar y cantar, además de los parámetros del ritmo (esquema rítmico, compás, pulso, división). En relación al movimiento asume las ideas de Jaques-Dalcroze. Las marchas son base para la realización del movimiento y la apreciación rítmica, efectuadas a partir de canciones, con o sin acompañamiento de piano, grupo de instrumentos de percusión de altura indeterminada o todo tipo de instrumentos escolares.

Canciones

Las **canciones de intervalos** preparan para la entonación, adquiriendo preparación musical a través de un amplio repertorio de canciones. También se usan canciones con el nombre de las notas. Parte de la utilización del nombre de las notas y alturas absolutas desde el inicio.

Materiales

Usa **materiales** para el desarrollo auditivo (tubo sonoro, martillo sonoro, campanitas, cascabeles, sirenas...), así como de instrumentos propios (carillón intratonal, carillón microtonal, flauta de Pan, flauta de émbolo o corredera, flauta de teclado o melódica...) y de instrumentos de otras pedagogías (sobre todo instrumental Orff).

DosAcordes

- La **individualidad** de cada discente al ofrecerle un repertorio adecuado, considerando sus capacidades y conocimientos previos, así como su madurez ante determinados repertorios.
- La posibilidad de ofrecer **repertorios alternativos**, a acordar con cada alumnado según sus capacidades e intereses.
- La **adecuación** del repertorio a la hora de paliar determinadas carencias.
- El empleo de **repertorios culturalmente interesantes**, que incluyan diferentes músicas que puedan servir a contenidos diversos.

Además, se considerará:

- El empleo, siguiendo lo marcado por los objetivos del currículo, de un repertorio que incluya **obras de diferentes géneros y estilos**, adecuados a cada nivel.
- La **idoneidad** de la obra considerando el nivel de lenguaje musical del alumnado.
- El **acceso** al repertorio solicitado (coste, localización, etc.).
- La **relación** entre el repertorio de enseñanzas elementales y profesionales.
- El **conocimiento** del repertorio y su adecuación a alumnado, profesorado y currículo.
- La posibilidad de emplear materiales con CD de apoyo, así como las TIC y *software* para buscar, modificar o adecuar repertorio.

4 Conclusiones

Los diversos métodos pedagógico-musicales presentan particularidades que los hacen únicos e irrepetibles, aunque sus objetivos sean similares. Sin embargo, sería difícil escoger únicamente uno que cubriera todas las necesidades del aula, siendo el mejor método el resultante de la reelaboración de diversos aspectos presentes en ellos, según las necesidades de nuestro alumnado.

5 Referencias bibliográficas

Bachmann, Marie-Laure. 1984. *La rítmica Jaques-Dalcroze*. Madrid: Pirámide.

González Belmonte, Julia. 2013. «La aplicación del método Dalcroze en las enseñanzas elementales del conservatorio profesional de música "Tomás de Torrejón y Velasco" de Albacete: la rítmica vivencial de los conceptos del lenguaje musical». Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia. http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=tesisuned:Educacion-Jgonzalez.

Graetzer, Guillermo y Antonio Yepes. 1983. *Orff-Schulwerk*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Hemsy de Gainza, Violeta. 1964. *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Martenot, Maurice. 1993. *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. Madrid: Rialp.

Moreno Guil, María Dolores. 2003. «La importancia del repertorio como recurso didáctico». Musicalia 3. http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/194-la-importancia-del-repertorio-como-recursos-didactico.

Sándor, Frigyes. 1981. *La educación musical en Hungría*. Madrid: Real Musical.

DosAcordes

Sanuy, Montserrat y Luciano González Sarmiento. 1969. *Orff-Schulwerk: Música para niños*. Madrid: Unión Musical Española.

Suzuki, Shinichi. 1998. *His Speeches and Essays*. Van Nuys, EE. UU.: Summy-Birchard Inc.

Szőnyi, Erzsébet. 1976. *La educación musical en hungría a través del método Kodály*. Budapest: Corvina.

Willems, Edgar. 1981. *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

Wuytack, Jos. 1974. *L'Audition musicale active*. Lovaina: Éditions de Monte.

Dos Acordes

¿OPOSICIONES?

PREPÁRATE BIEN, ES TU FUTURO

Preparamos todas las pruebas y todas las especialidades,
con los mejores preparadores específicos
para las pruebas prácticas escritas.

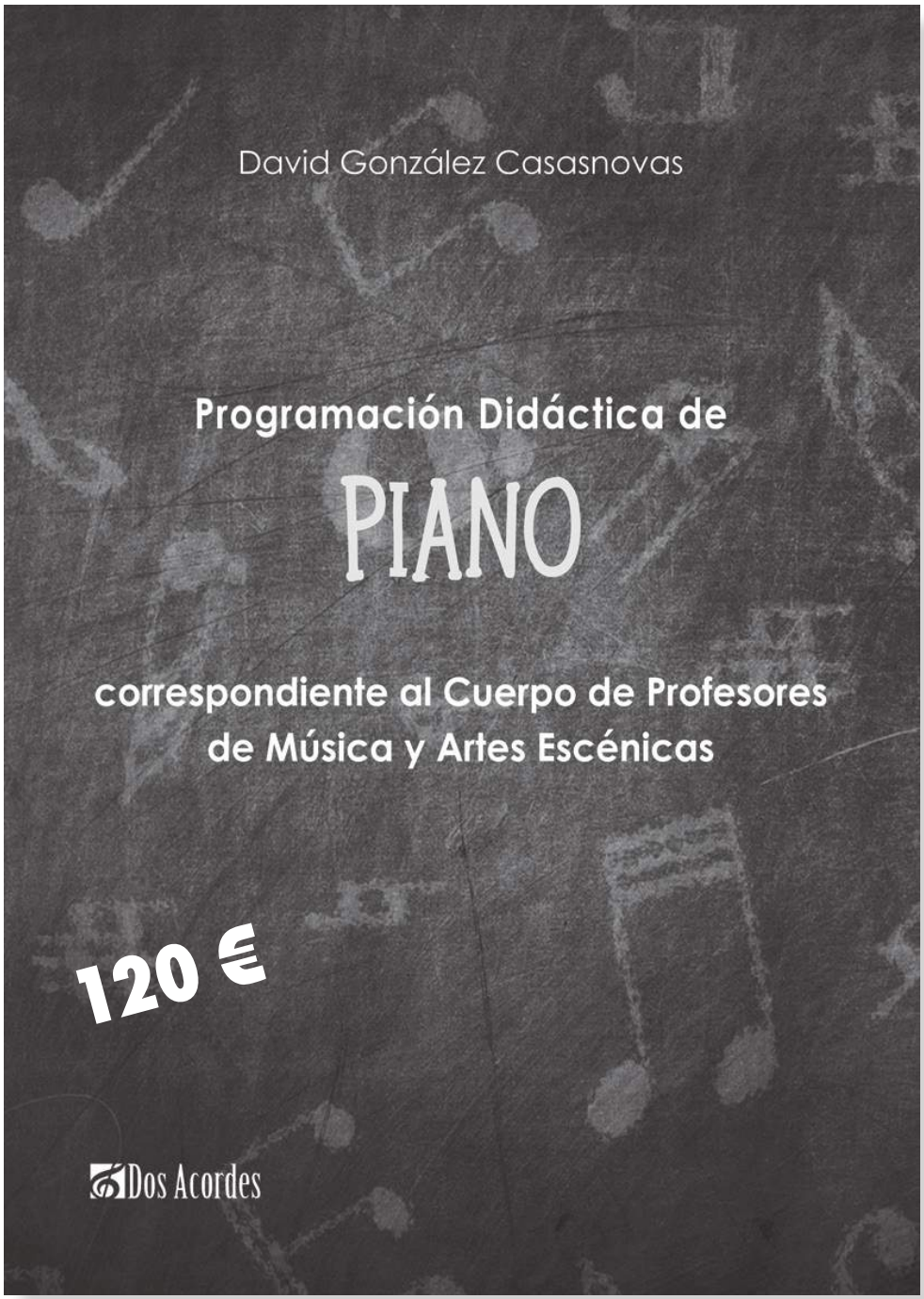
Música de Secundaria
Maestros de Música, Primaria e Infantil
Conservatorios

¡CON NOSOTROS APROBARÁS!

Te informamos en:
http://www.dosacordes.es/academia

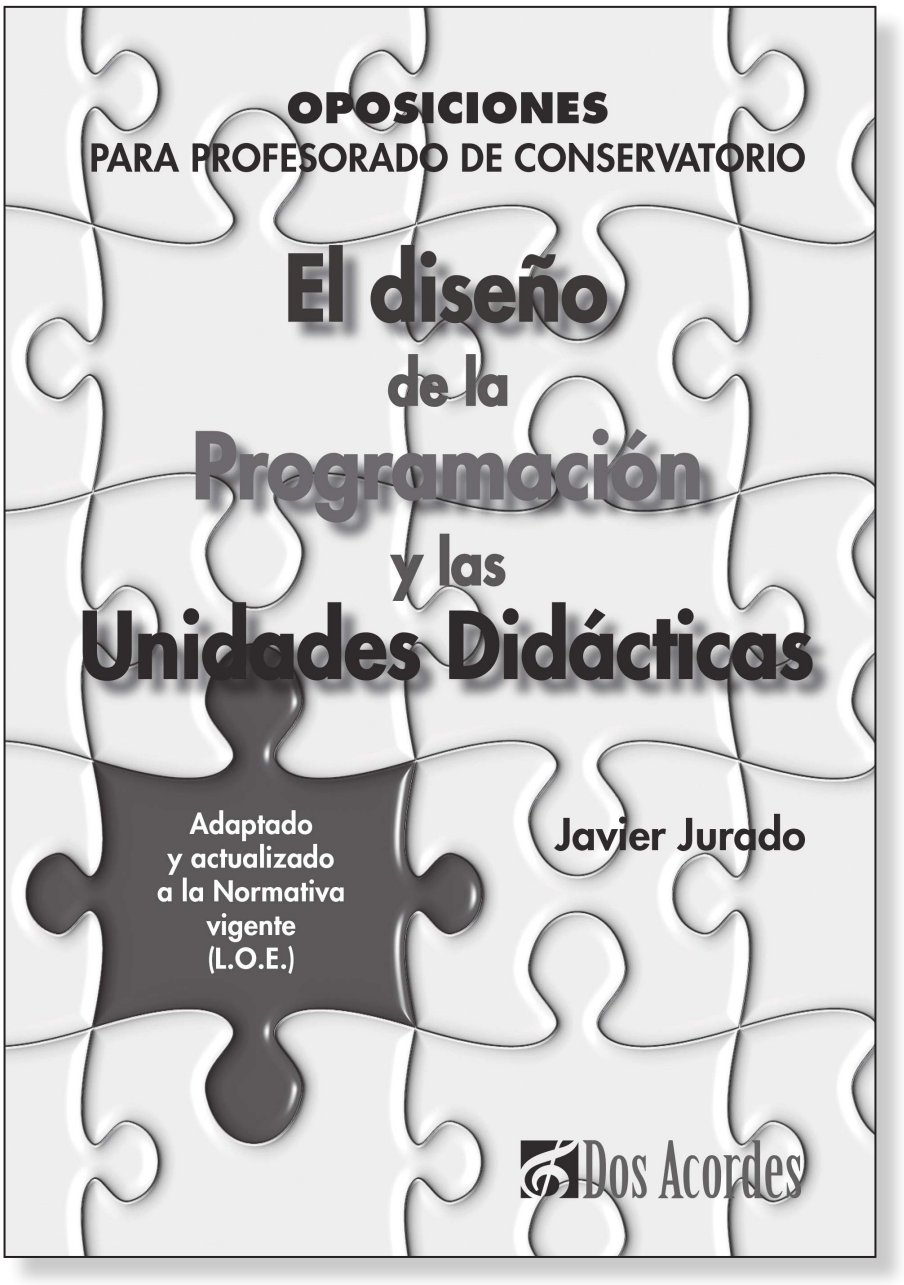
Dos Acordes

Dos Acordes



A la venta en:
http://www.dosacordes.es/tienda

Dos Acordes



A la venta en:
http://www.dosacordes.es/tienda