

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Texto de
Miguel Ángel Marín
CURSO 2007-08

© Miguel Ángel Marín

© Fundación Juan March. Departamento de Actividades Culturales. Los textos contenidos en esta Guía Didáctica pueden reproducirse libremente citando la procedencia y al autor de la misma.

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Presentación

Esta Guía Didáctica está concebida como material de apoyo para el profesor. Su objetivo es que le sirva como herramienta de trabajo en el aula para preparar a los alumnos antes de venir al concierto, entendiendo que éste es sólo una parte de este programa didáctico encaminado a facilitar la escucha y comprensión de la música.

Así, la Guía reúne una selección de materiales de naturaleza variada relacionados con el programa del concierto. Además del propio texto, aparecen ilustraciones, audiciones, partituras y enlaces web con vídeos. Será el profesor quien, en función del tiempo disponible para preparar la visita a la Fundación, la experiencia previa, el tipo de alumnos y sus estrategias docentes, seleccione aquellos materiales que le resulten más útiles. Para facilitar su uso, en esta Guía Didáctica encontrará las audiciones propuestas (que no se corresponden con las obras que se interpretarán en el concierto, sino que son ejemplos alternativos y complementarios a éstas) y las partituras en formato PDF.

A lo largo de la Guía también se proponen una serie de actividades al final de cada sección que ejemplifican e ilustran las principales ideas. De nuevo, es el profesor quien mejor podrá decir cuáles les resultan más apropiadas en su contexto docente.

El fin último de las actividades es estimular en los alumnos la escucha activa de la música.

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Estructura y objetivos

El programa del concierto lo forman cinco obras compuestas para distintos instrumentos de tecla (clave, fortepiano y piano) que serán presentadas en orden cronológico. La interpretación de cada obra estará precedida por una breve presentación. El concierto didáctico —y esta Guía que lo prepara— tienen como objetivos que el alumno:¹

- I se familiarice con el funcionamiento mecánico y las posibilidades sonoras de los instrumentos de tecla empleados en el concierto,
- I conozca la evolución de estos instrumentos dentro del contexto social y musical en el que florecieron,
- I conozca a algunos de los compositores más relevantes para instrumentos de tecla,
- I aprenda a escuchar y entender algunas características de la música compuesta para estos instrumentos.

¹ Esta propuesta didáctica intenta, además, satisfacer algunos de los objetivos generales propuestos en la LOE de reciente implantación, en particular: escuchar una amplia variedad de obras, de distintos estilos, géneros, tendencias y culturas musicales; reconocer las características de diferentes obras musicales como ejemplos de la creación artística y del patrimonio cultural, reconociendo sus intenciones y funciones; utilizar de forma autónoma diversas fuentes de información, medios audiovisuales, Internet, textos, partituras y otros recursos para el conocimiento y disfrute de la música; y elaborar juicios y criterios personales, mediante un análisis crítico de los diferentes usos sociales de la música.

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Ficha: El programa del concierto y la intérprete

En el concierto se interpretarán, por este orden, las siguientes obras:

- I Domenico Scarlatti (1685-1757): Sonata K491 en Re Mayor, para clave.
- I Ludwig van Beethoven (1770-1827): Rondo a capriccio op. 129 en Sol M, (“Rabia por la monedita perdida”), para fortepiano (1795).
- I Franz Liszt (1811-1886): Estudio de ejecución trascendental nº 8, Wilde Jagd (1851), para fortepiano.
- I Isaac Albéniz (1860-1909): “Corpus Christi en Sevilla” de Iberia (Primer cuaderno, 1906), para piano.
- I György Ligeti (1923-2006): Estudio para piano VIII. Fém (Segundo Libro) (1988-1994).

Intérprete: Miriam Gómez-Morán (www.miriamgomezmoran.com)

Nacida en Madrid (1974), comenzó sus estudios de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y los continuó, entre 1992 y 1996, en la Academia de Música “Liszt Ferenc” de Budapest (Hungria). Posteriormente, estudió clave y fortepiano en la Staatliche Hochschule für Musik de Friburgo (Alemania). Desde el año 2000 es Catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Los instrumentos

Los instrumentos de tecla en los que se centra este programa didáctico aparecen etiquetados como cordófonos dentro de la clasificación general de instrumentos; es decir, son aquéllos que producen el sonido mediante la vibración de unas cuerdas (del griego *phonus* = sonido y *chordae* = cuerda). También pertenecen a esta misma familia instrumentos como el violín, la guitarra o el arpa. La diferencia de éstos con respecto a los instrumentos que nos ocupan es que, en nuestro caso, la acción de hacer vibrar la cuerda la produce la pulsación o percusión sobre la misma por medio de objetos (plectros o macillos), que forman parte del propio instrumento (y no con un arco o los propios dedos).

Los primeros minutos del concierto estarán dedicados a presentar los tres instrumentos protagonistas: el clave (clavicembalo o, simplemente, cembalo en italiano, instrumento que no debe ser confundido con el clavicordio, con un mecanismo distinto), el fortepiano y el piano. En realidad, se debe precisar que se trata de instrumentos que pertenecen a dos familias, pues, como veremos, el fortepiano y el piano representan dos estadios ligeramente distintos en la evolución del mismo instrumento. A simple vista, estos tres instrumentos comparten algunos rasgos comunes fáciles de apreciar. El más evidente es que tienen un teclado, es decir, contienen teclas que al ser pulsadas accionan un mecanismo que hace sonar las cuerdas dentro de la caja. Como las cuerdas tienen distintas longitudes, el sonido que producen puede ser de distintas alturas, desde los registros graves (a la izquierda del teclado, que se corresponden con las cuerdas más largas) a los agudos (conforme se avanza hacia la derecha del teclado, con cuerdas progresivamente más cortas). Estos instrumentos también tienen en común su forma externa, resultado de la disposición ordenada de las cuerdas con distintas longitudes. Aunque existen modelos muy distintos dentro de cada instrumento (por ejemplo, hay claves de mesa o pianos verticales), sus cajas de resonancia tienen por lo general forma de ala.



Ilustraciones 1 y 2. Dos ejemplos de claves del siglo XVIII. El de la izquierda con la tapa profusamente decorada con un paisaje. El de la derecha es un clave con dos teclados o manuales; también se pueden apreciar dos pequeñas palancas junto a la parte izquierda del teclado superior. Tanto los dos teclados como las palancas o registros son artificios que modifican el sonido y aumentan así las posibilidades tímbricas del instrumento.



Ilustraciones 3 y 4. Dos ejemplos de fortepianos. El de la izquierda se corresponde con uno de los primeros modelos, construido por el italiano Bartolomeo Cristofori en 1730, quien es considerado como el inventor del piano. Estos primeros modelos no se distinguen a simple vista de los claves contemporáneos. A la derecha un fortepiano de 1816 del constructor vienés Nannette Streicher. Tanto algunos detalles de la apariencia externa como los pedales denotan que estamos ya ante un instrumento moderno con elementos claramente distintivos con respecto al clave.

A pesar de la apariencia similar, los tres instrumentos (o mejor dicho, el clave por un lado y el fortepiano y piano, por otro) tienen diferencias importantes en sus posibilidades sonoras, algo directamente derivado del modo en que se percuten las cuerdas. En el caso del clave, al pulsar una tecla se acciona un mecanismo que hace que un plectro pellizque literalmente la cuerda. Al levantar la tecla, un apagador se posa sobre la cuerda deteniendo la vibración y, por tanto, el sonido. Este mecanismo hace que la distinta intensidad con la que se pulsa la tecla no tenga ningún efecto en el sonido que se produce, esto es, una tecla indistintamente pulsada con suavidad o con fuerza produzca en un sonido casi similar. De este modo, los constructores de claves idearon otros sistemas para poder ejecutar sonidos distintos en el clave: por ejemplo, instrumentos con dos teclados o registros que pulsaban varias cuerdas a la vez (véase Ilustración 2).

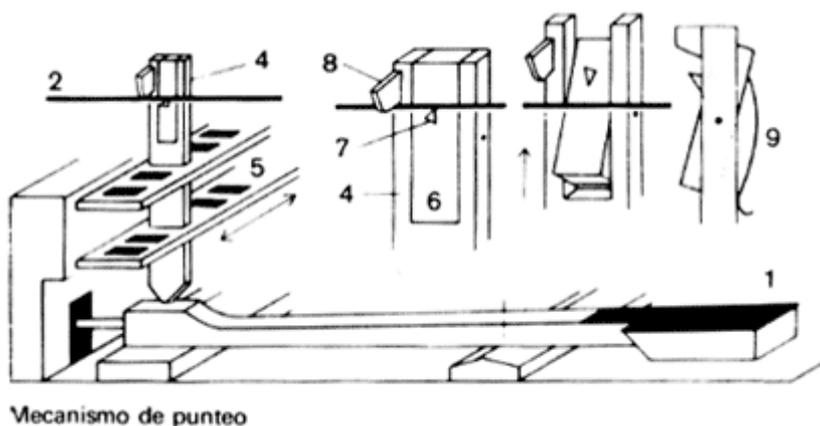
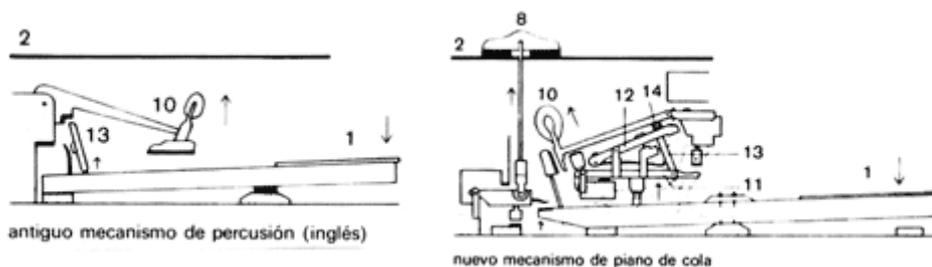
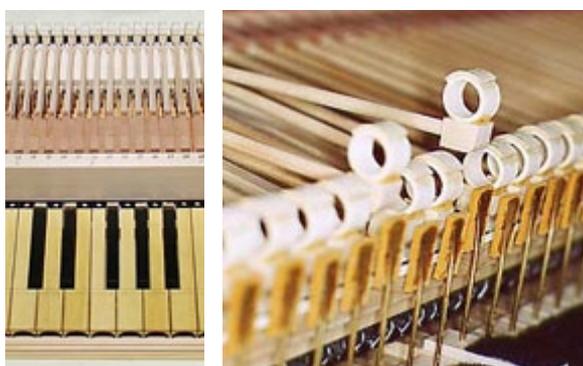


Ilustración 5. Mecanismo del clave. Al pulsar la tecla (1), se levanta un soporte (4) con una púa incrustada (7) que pinza la cuerda. Cuando se levanta el dedo y la tecla vuelve a su posición, el soporte descende, haciendo que un apagador (8) se pose sobre la cuerda, eliminando así su vibración. Reproducción de Ulrich Michels: Atlas de la Música, vol. 1 (Madrid, Alianza, 1982, original alemán de 1977), p. 36.

El mecanismo para hacer sonar las cuerdas en el fortepiano y el piano es distinto. En estos instrumentos, al pulsar una tecla se acciona un mecanismo que mueve unos martillos que golpean o percuten —en vez de pellizcar o pinzar— las cuerdas. El principal resultado es que el volumen del sonido resultante deriva directamente del modo con el que se percute la tecla: a mayor fuerza, mayor volumen de sonido y viceversa, a menor fuerza, menor volumen. Los italianos —cuya lengua es la más comúnmente empleada en la terminología de la música— llaman a estos sonidos respectivamente “forte” y “piano”. Por eso, cuando este instrumento surgió a comienzos del siglo XVIII se le bautizó con el nombre de “fortepiano”, porque era su capacidad para distinguir distintos planos en el volumen del sonido la principal característica que lo diferenciaba del clave, el instrumento de tecla reinante hasta ese momento. El término “fortepiano” se empleaba indistintamente junto con el de “pianoforte”, que tras simplificarse, quedó sólo como “piano”, el nombre común con el que hoy nos referimos a este instrumento.



Ilustraciones 6 y 7. A la izquierda, mecanismo de un fortepiano. Al pulsar la tecla (1) se acciona un dispositivo que acaba lanzando un macillo (10) que percute sobre la cuerda (2). Al levantar el dedo, la tecla vuelve a su posición, haciendo descender un apagador (8) que se posa sobre la cuerda. A la derecha, este mismo mecanismo en un piano moderno, con un dispositivo mucho más sofisticado. Reproducciones de Ulrich Michels: Atlas de la Música, vol. 1 (Madrid, Alianza, 1982, original alemán de 1977), p. 36.



Ilustraciones 8 y 9. Aquí se pueden apreciar otras perspectivas del mecanismo de macillos, la diferencia fundamental que introduce el fortepiano (y mantuvo el piano, aunque mejorada) con respecto al clave. La ilustración superior muestra bien que se trata, todavía, de macillos poco elaborados; con el tiempo, el material y la forma irán sofisticándose.

En esencia, el mecanismo del fortepiano es el mismo que en el piano moderno, si bien durante el siglo XIX los constructores fueron introduciendo algunas mejoras importantes: se cambiaron los materiales de las cuerdas para conseguir un sonido más brillante y se perfeccionó el sistema del mecanismo de los macillos para ampliar la gama de colores en el sonido. También perfeccionaron los pedales, lo que permitía nuevos recursos sonoros. En definitiva, el mecanismo que acciona los macillos en el fortepiano y el piano es esencialmente igual, pero las mejoras que se fueron introduciendo en este último aumentaron sus posibilidades y recursos sonoros.



Ilustraciones 10 y 11. La ilustración de la izquierda muestra un piano moderno de gran cola, el modelo habitual empleado en las salas de conciertos caracterizado por una amplia caja de resonancia que emite un sonido potente y amplio. La ilustración de la derecha muestra una imagen del mecanismo interior, compuesto de macillos más estilizados que los del fortepiano que percuten sobre tres cuerdas (todas con la misma afinación), produciendo así un sonido más robusto.

Actividad (1):

Escucha dos veces seguidas la siguiente pieza interpretada por dos instrumentos distintos. ¿Qué diferencias encuentras en el sonido? ¿Sabrías identificar los instrumentos de los que se trata? ¿Qué sonido te parece más moderno y cuál más antiguo? [Obra: Rondo Allegro de la Sonata para piano nº 8, op. 13, “Patética” (1798), de Ludwig van Beethoven. En la primera grabación se escucha un fortepiano de c. 1800 y en la segunda un piano moderno].

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/6Beethoven_Sonata8.pdf

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/1.mp3>

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/2.mp3>

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Música para la intimidad: el clave de Scarlatti

Los siglos XVII y XVIII fueron la época dorada del clave. A pesar de que los primeros fortepianos, todavía muy rudimentarios, se comenzaron a construir a comienzos del siglo XVIII, tendrían que pasar todavía varias décadas para que este instrumento ocupara un lugar con la misma importancia que había disfrutado el clave. La mejor característica auditiva de este instrumento es su sonido penetrante, aunque a nuestros oídos modernos quizá pueda parecerse monótono y pobre. Pero si se escucha con atención, resultará evidente que no es así. Las posibilidades de variar el sonido en este instrumento son múltiples, aunque casi siempre muy sutiles: interpretando las notas de una línea melódica ligadas, separadas o picadas, o alterando ligeramente el tempo se consigue evitar la monotonía. Pero existen, además, otros recursos más apreciables para realizar contrastes con este instrumento. Por ejemplo, era frecuente que los claves tuvieran dos teclados, cada uno de los cuales emitía un timbre distinto. También es habitual que a través de un juego de llaves —que variaban muchísimo según los países y los constructores— pudiera modificarse el sonido, haciéndolo, por ejemplo, más brillante o más apagado. Todos estos recursos permiten la realización de contrastes con el clave.

Junto a esta característica, la otra que identifica muy bien el sonido de este instrumento es su escasa duración. A diferencia de lo que ocurrirá —como veremos más adelante— con el piano moderno, el sonido de un clave se desvanece pronto una vez pulsada la tecla. Por eso, un rasgo muy particular de la escritura musical para este instrumento es el empleo abundante de notas de adorno; es decir, de notas ornamentales que acompañan a las notas principales, como son, por ejemplo, los trinos, las apoyaturas y los mordentes. Mediante esta ornamentación se conseguía con bastante eficacia destacar las notas importantes, en tanto que el oído las percibe con mayor fuerza y énfasis. En última instancia, es un modo, de nuevo, de introducir contrastes en la interpretación al clave.

La razón principal por la que el clave fue un instrumento esencial en los siglos XVII y XVIII radica en su perfecta adaptación al contexto social e interpretativo en que se utilizaba. En esta época, la música era una actividad, en buena medida, circunscrita a unas determinadas clases sociales, más bien elevadas. La música era vista como una actividad culta y también como un signo de distinción para quien la interpretaba y quien la escuchaba. Así, cuando se interpretaba música con el clave, la mayoría de la veces se hacía en espacios muy pequeños: en el salón de un palacio para el deleite de reyes o aristócratas, o en la habitación de unos aficionados acomodados. En estos lugares de reducidas dimensiones el sonido del clave era suficiente para que pudiera ser percibido por todos los asistentes, al tiempo que creaba una cierta sensación de privacidad. En estos contextos, contextos, tampoco el hecho de que el sonido se desvaneciera pronto tampoco suponía un gran inconveniente.



Ilustración 12. Este cuadro de Carlo van Loo, *El concierto del Gran Sultán*, de 1737 (Wallace Collection, Londres), refleja bien el espacio de reducidas dimensiones en el que se empleaba el clave. La escena reproduce la interpretación de un aria de Haendel con tres instrumentos de cuerda. Al clave está Christina Antonia Somis, hija de un famoso violinista italiano, quien canta al tiempo que se acompaña.

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR: EL MÚSICO COMO SIRVIENTE



Ilustración 13. Retrato de Domenico Scarlatti a la edad aproximada de 50 años realizado por el pintor Domingo Antonio de Velasco (Instituto José de Figueiredo, Portugal). El compositor aparece acompañado del principal atributo de su perfil artístico: un clave. En la solapa se distingue la decoración otorgada por el Rey de Portugal.

Domenico Scarlatti nació en Nápoles en 1685 y murió en Madrid en 1757. Su padre, el famoso compositor de óperas y cantatas Alessandro Scarlatti (1660-1725), fue su primer profesor de música cuando Domenico era aún un niño. Durante su infancia y adolescencia acompañó a su padre por los distintos puestos que éste ocupó en Nápoles, Roma y Venecia, entre otros lugares. Estos viajes le sirvieron para entrar en contacto con la intensa vida musical de las

ciudades italianas, entre las más avanzadas de Europa en el terreno musical. El joven Domenico desarrolló su temprana carrera compositiva en Roma durante la década de 1710, escribiendo música operística y religiosa. Allí conoció a algunos de los músicos más importantes del momento como Arcangelo Corelli y Georg Friedrich Haendel, que influirían en su producción. En 1719 se trasladó a Lisboa para entrar al servicio privado de la Infanta María Bárbara de Braganza. Diez años después, en 1729, se trasladó a España como parte del séquito de la Infanta portuguesa, que ese año contrajo matrimonio con el Príncipe Fernando de Borbón. Años más tarde, el príncipe fue coronado Rey de España con el nombre de Fernando VI. Domenico permaneció el resto de su vida en Madrid, al servicio de la Reina, quien le proporcionó varias distinciones honoríficas.

A pesar de que la obra de Scarlatti abarca géneros vocales e instrumentales muy variados, este compositor ha pasado a la posteridad gracias al elevado número de sonatas para clave que compuso (más de 550). Estas sonatas, mayoritariamente en un solo movimiento, fueron destinadas al recreo privado de la Reina María Bárbara, quien era una consumada intérprete de este instrumento. Esta extensa producción permitió a Scarlatti explotar los recursos tímbricos y sonoros del instrumento como ningún otro compositor lo había hecho hasta el momento. El conjunto de sonatas muestra una amplia paleta de posibilidades y distintos grados de dificultad, algunas cercanas al virtuosismo. Las sonatas de tempo lento exploran combinaciones armónicas insólitas, mientras que las de tempo rápido contienen cruces de manos y ornamentaciones muy variadas (trinos, acciacaturas, mordentes). Igualmente variados son los ritmos que emplea en sus composiciones, algunos claramente de procedencia popular española. En su conjunto, se trata de un corpus que refleja, como pocos, el contexto íntimo y privado para el que fueron compuestas.

Actividad (2)

- I **2.1** Escucha esta breve pieza para clave y presta atención a los cambios en el sonido producidos por la registración. La registración la realiza el intérprete mediante tiradores, pequeñas palancas o pedales (según los claves), seleccionando las diferentes series de cuerdas que vibraban. Levanta la mano en silencio cada vez que percibas un cambio [Obra: Gavotte I y II de la Suite inglesa nº 5 BWV 808, de Johann Sebastián Bach].

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/7Bach_inglesa.pdf

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/3.mp3>

- I **2.2** Escucha esta pieza de François Couperin (1668-1733), uno de los grandes compositores para clave de la gran escuela francesa de clavecinistas de los siglos XVII y XVIII (pista 4). Presta atención a la abundante ornamentación de la obra, repleta de trinos y mordentes variados. Observa, mientras escuchas la obra, los signos con los que se indica esta ornamentación en la partitura [Obra: Allemanda del Primer Ordre, publicado en París en 1713].

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/CuperinCompleteKeyboardWorks1.pdf>

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/4.mp3>

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



El nacimiento del público y la música de Beethoven

Durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX se produjeron algunos cambios importantes en el papel social que tenía la música. Las causas de estos cambios son variadas, pero en buena medida están relacionadas con el nuevo papel que pasó entonces a ocupar la burguesía, una clase social próspera y adinerada que no tenía origen aristocrático y que demandaba una posición más influyente en la vida política y económica del momento. La burguesía comenzó a imitar algunas de las prácticas de reyes y aristócratas, como, por ejemplo, actuar como mecenas encargando la composición de obras musicales, asistir a los teatros de ópera y a las salas de conciertos para escuchar a los músicos y compositores más famosos, u organizar reuniones en los salones de sus palacios, donde la interpretación musical era un ingrediente habitual. En el fondo, los nuevos hábitos de la burguesía no respondían siempre a sus gustos artísticos, sino que eran prácticas culturales que se asociaban con la buena etiqueta y la distinción social. En definitiva, la emulación de las clases dominantes y su relación con la música era un modo de ostentación y prestigio social para la nueva burguesía.

En estos años, la interpretación musical comenzó a tener lugar en unos espacios nuevos: la sala de conciertos. El salón privado de la aristocracia siguió siendo un lugar donde, durante buena parte del siglo XIX, siguió interpretándose música. Pero ahora, cada vez más, el concierto público fue implantándose como una institución que, mediante el pago de una entrada, permitía a un segmento de la población más amplio el acceso a la sala y la escucha de música en vivo. Es entonces cuando empiezan a construirse muchos edificios que estaban específicamente destinados a este fin, al mismo tiempo que los teatros de ópera, destinados exclusivamente a la interpretación de musical vocal hasta ese momento, se convierten en espacios más flexibles para la ejecución de música instrumental.

En lo que se refiere a los instrumentos de tecla, el surgimiento y expansión de este nuevo espacio público tuvo una consecuencia importante. La primera es que el sonido de los viejos claves no era ya suficientemente potente para ser escuchado en la sala de conciertos. Era necesario un instrumento —como el fortepiano— que emitiera un sonido más robusto y perceptible desde una mayor distancia. Además, el compositor también empezó a demandar mayores posibilidades en los recursos del instrumento. No sólo era necesario que permitiera componer pasajes en forte y en piano, sino también poder emplear otros matices como crescendo y decrescendo (es decir, la posibilidad de que la música vaya progresivamente pasando de un piano a un forte y viceversa. Estas nuevas posibilidades se pueden apreciar bien en la pieza de Beethoven seleccionada para el Concierto Didáctico), así como ampliar el número de teclas disponibles. Todas estas circunstancias hicieron que el fortepiano se convirtiera en el principal instrumento de tecla, apartando definitivamente al clave (que sólo en el siglo XX pasaría a ser recuperado por los compositores para sus creaciones).

La generación de Beethoven fue, posiblemente, la primera en que el fortepiano era ya el instrumento de referencia, a diferencia de lo que había ocurrido con Haydn y Mozart (de hecho, las obras tempranas para tecla de estos últimos podían interpretarse tanto al clave como al fortepiano). La monumental colección de 32 sonatas para piano que compusiera Beethoven, además de otras muchas piezas para este instrumento (como variaciones o bagatelas), ejemplifica bien el progresivo aumento de los recursos del fortepiano durante las primeras décadas del siglo XIX. El añadido de pedales permitió, además, unas posibilidades sonoras desconocidas hasta el momento: el pedal de la derecha mantiene el sonido después de que el dedo deje de presionar la tecla, mientras que el pedal de la izquierda produce un sonido ligeramente más apagado.

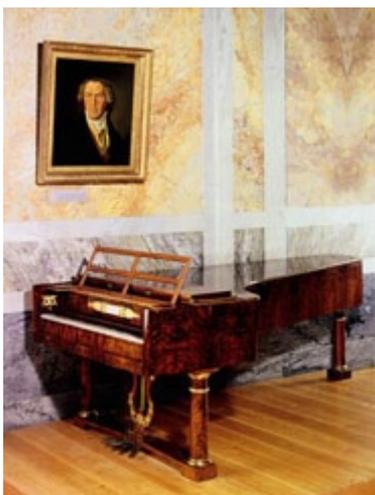


Ilustración 14. Uno de los pianos propiedad de Beethoven, ahora expuesto en el Museo de Viena.

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR: LA LIBERACIÓN DEL CREADOR



Ilustración 15. Retrato de Beethoven pintado por Kloebel en 1818. Para entonces, el compositor gozaba ya de una notable fama. El dibujante recrea al compositor con un aire inconformista, idealista y algo rebelde, en sintonía con el carácter con frecuencia descrito por sus contemporáneos.

Beethoven también ha pasado a la posteridad por ser uno de los primeros compositores independientes de la historia de la música. Hasta esos momentos, los compositores —como la mayoría de los artistas— vivían al amparo de un patrón al cual servían de manera estable. A cambio de unos ingresos regulares, el músico proporcionaba la música necesaria para las ceremonias de la casa del patrón y también para su ocio personal y ostentación social. Su labor creativa, de este modo, estaba condicionada a las necesidades y gustos del patrón. Sin embargo, en la

transición del siglo XVIII al XIX (del Antiguo Régimen a la Modernidad) el mercado de la música cambió. Entonces comenzó a ser posible que un compositor viviera sólo de vender su obra a los editores, de recibir encargos puntuales de empresarios o de nobles, o de interpretar su música. Haydn y Mozart ya habían intentado en alguna medida vivir sin patrón, pero fue Beethoven quien desde un comienzo quiso ser independiente, de ahí la imagen que se ha forjado de él como creador rebelde e inconformista. Sin embargo, esta situación no siempre le resultó fácil, y fueron muchos los momentos de serios apuros económicos.

Ludwig van Beethoven nació en Bonn en 1770 y murió en Viena en 1827. Comenzó sus estudios en su ciudad natal, en cuya corte obtuvo en la adolescencia un puesto como organista. Sin embargo, pronto se instalaría en Viena, donde pasaría el resto de su vida. Allí tomó lecciones con Haydn y pronto encontró espacio para su talento interpretativo (al piano) y compositivo en los salones de la nobleza vienesa. A partir de 1802 la sordera, patente desde años atrás, se hizo irreversible, provocando una severa crisis personal y un cambio radical en su capacidad para socializar. La obra de Beethoven aparece tradicionalmente presentada en tres periodos estilísticos: el temprano (hasta 1802), caracterizado por la influencia de Haydn y Mozart; el intermedio (hasta 1815), cuando muestra su personalidad creativa y desarrolla los procedimientos formales heredados; y el final (hasta su muerte), con un ritmo de producción menor, pero con obras de extrema complejidad formal y técnica. Han sido sus nueve sinfonías, junto a sus sonatas para piano y sus cuartetos de cuerda, los géneros que con mayor éxito cultivó.

Actividad (3):

A continuación vais a escuchar la misma obra interpretada en dos instrumentos distintos. ¿Sabrías identificar de qué instrumentos se trata? ¿Qué diferencias percibes? ¿Se escucha del mismo modo la melodía? Anota en tu cuaderno las diferencias entre las dos versiones. [Obra: Aria de las Variaciones Goldberg de Johann Sebastian Bach. La primera grabación emplea un clave y la segunda un piano moderno].

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/9Bach_golberg.pdf

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/5.mp3>

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/6.mp3>

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



El piano enloquecido: Liszt el virtuoso

La primera mitad del siglo XIX se caracteriza por el predominio de un movimiento estilístico (en realidad, un periodo cultural más amplio) denominado Romanticismo, que no sólo afecta a las artes, sino también a la filosofía y a la historia política y social. Una de sus principales características es la reivindicación del individuo como una potente fuerza creadora. La expresión del artista romántico, como individuo dotado de un don casi sobrenatural, se percibe ahora como una fuente de inspiración única de gran valor estético que rompe las convenciones. Bajo esta concepción fuertemente individualista se produjo un cambio en el papel del intérprete, que ahora adquiere tintes divinos como transmisor único de las emociones y sentimientos del compositor, que son revelados ante la audiencia. Además, la música es, entre todas las artes del Romanticismo, el medio más expresivo, en tanto que se trata de un arte inmaterial. Sin embargo, el compositor experimentó un claro interés por dialogar con otras artes y es frecuente que sus composiciones lleven títulos programáticos o contengan ingredientes procedentes de otras artes, en particular la poesía (como el lied, género que adquiere el máximo esplendor en estos momentos) y la literatura (cuyos personajes son tomados como fuente de inspiración, como ejemplifica el tema de Fausto, tan empleado por los compositores).

En este contexto, el piano se convierte en un instrumento preferente para hacer música. Por un lado, el concierto público se instaura como el evento social y público más importante para escuchar obras musicales en vivo. Por otro lado, como la reproducción mecánica de la música no llegaría hasta el siglo siguiente (con la invención de aparatos que permiten reproducir una obra en casa, llegando hasta el moderno CD e internet en la actualidad), en los espacios domésticos los aficionados y determinadas clases sociales seguían interpretando música. El piano se convierte entonces en parte indispensable de cualquier casa burguesa. La educación musical y la habilidad de tocar el piano pasaron a ser una parte importante del aprendizaje, sobre todo de las mujeres de las clases sociales más acomodadas. Todo esto lleva a que la construcción y venta de pianos alcance su punto culminante, al tiempo que se va perfeccionando y mejorando su mecanismo con algunas novedades importantes. Por ejemplo, la estructura metálica que sujeta las cuerdas dentro de la caja se construye con materiales más resistentes que, al soportar una mayor tensión de las cuerdas, producen en un sonido más brillante y robusto.

Al mismo tiempo, el intérprete adquiere un papel que no había tenido hasta ese momento. Mientras que los cantantes de ópera ocupaban desde hacía décadas una posición social muy respetable y eran admirados y aclamados por el público, es ahora cuando el músico instrumental es entronizado. Surge entonces la figura del virtuoso, es decir, la de un instrumentista que muestra un dominio extremo del instrumento (del piano, pero también de otros instrumentos, como el violín) interpretando obras de extraordinaria dificultad. Así, por un lado, los compositores escriben obras destinadas a explotar hasta un grado desconocido las posibilidades del piano, llevando la técnica de ejecución hasta sus últimas consecuencias. Por otro lado, el concierto acaba por transformarse en un espectáculo en que el público admira, sobre todo, el virtuosismo del intérprete. El intérprete se convirtió en algo similar a lo que en la actualidad son las grandes estrellas de pop: artistas admirados y reconocidos que realizaban giras por toda Europa llenando las salas de conciertos y recibiendo alabanzas de la crítica y el público.

En este periodo son muchos los compositores e intérpretes que destacan por la dificultad de sus obras o por su habilidad interpretativa. Nicolò Paganini (1782-1740) y Pablo Sarasate (1844-1908) al violín o Franz Liszt y Frédéric Chopin al piano son algunos ejemplos paradigmáticos de esta nueva figura del compositor-intérprete que escribe y ejecuta sus propias obras. Al mismo tiempo, también se publican muchas obras destinadas para los estudiantes de piano, con la intención de que dominen las distintas técnicas de ejecución, cada vez más difíciles. Surge entonces el género de los estudios, obras didácticas que exigen grandes dotes interpretativas a los estudiantes y destinadas al aprendizaje y mejora de su técnica de ejecución.



Ilustraciones 16 y 17. A la izquierda, Liszt al piano, cuadro de Josef Danhauser pintado en 1840 (conservado en Berlín). La escena recoge un salón de París con Liszt en la parte central, con actitud inspirada, rodeado de un grupo de compositores y literatos (una bella metáfora del diálogo de las artes en este periodo). Entre los presentes están Paganini, Rossini (justo detrás del compositor) y los escritores George Sand, Alexandre Dumas y Victor Hugo. Sobre el piano, el busto de Beethoven. A la derecha, la Sala Pleyel en c. 1840, uno de los espacios más activos en la vida musical parisina de principios del XIX. El cuadro recoge un concierto de piano a solo ante un numeroso público.

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR: EL GENIO DEL PIANO



Ilustración 18. Retrato de Franz Liszt, junto a un piano de clara factura moderna. La amplia producción compositiva para este instrumento, junto a su enorme prestigio como pianista virtuoso, han hecho que el compositor haya sido asociado de manera indisoluble con este instrumento.

Franz Liszt nació en Raiding (Hungría) en 1811 y murió en Bayreuth (Alemania) en 1886. A la edad de nueve años hizo su primera presentación pública en un concierto interpretando como solista. Ya desde entonces mostró grandes dotes pianísticas. Cuando tenía 12 años se trasladó con su familia a París, una de las ciudades musicales y artísticas más activas con un prestigioso Conservatorio en el que, sin embargo, el joven pianista no logró ingresar. En estos años, al tiempo que desarrolló una intensa actividad como intérprete y compositor, mantuvo estrechos lazos con otros compositores (Chopin, Berlioz) y artistas de distintas disciplinas (pintores como Delacroix o escritores como Víctor Hugo o George Sand). Su encuentro con Paganini, un virtuoso violinista de tintes casi demoníaco, lo llevó a idear un repertorio de similares características para el piano. Tras una etapa con intensas giras por todo Europa (incluyendo España en 1844-45), decidió establecerse por largos periodos de tiempo primero en Weimar y después en Roma. Los años finales de su vida transcurrieron entre la crítica a algunas de sus obras y la idolatría que le profesaba el público y sus discípulos. Liszt experimentó en la etapa final una honda preocupación religiosa, que lo llevó a tomar las órdenes menores e intentar, sin éxito, la reforma de la música religiosa.

Liszt encarna la imagen perfecta del artista romántico: con una brillante carrera como pianista virtuoso, su vida personal transcurrió entre las pasiones extremas y el misticismo religioso. Su obra para piano explotó de un modo sin precedentes todas las posibilidades tímbricas y técnicas del instrumento. Otro gran compositor como Brahms, que no profesaba especial devoción por su estilo, llegó a decir que si Mozart representaba el clasicismo en música, Liszt representa el clasicismo de la técnica pianística. Su obra para piano es muy abundante, abarcando obras a solo, a cuatro manos y a dos pianos. También tiene multitud de transcripciones para piano de obras originalmente compuestas para otras formaciones (como voz y piano u orquesta), las cuales, sin duda, se encuentran entre las más espectaculares de su producción.

Actividad (4):

Escucha la siguiente pieza (pista 7). Se trata de un estudio para piano de Frédéric Chopin (1810-1846), otro gran pianista virtuoso del siglo XIX. ¿Qué mano tiene que moverse con mayor rapidez? ¿Sabrías decir en qué zona del teclado se mueve, la aguda o la grave? [Obra: Estudio para piano op. 10 nº 1 en Do Mayor. Es significativo que esta colección de estudios de Chopin estén dedicados a Liszt, un ejemplo de la amistad que unía a ambos compositores. La escucha de este estudio podría completarse con el vídeo, donde puede apreciarse bien la mano que se mueve con más velocidad y el registro que abarca la obra].

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/10Chopin_estudio.pdf

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/7.mp3>

<http://www.youtube.com/v/MSxa7uokxhw>

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



El folklore inspira a Albéniz

Si la primera mitad del siglo XIX se caracteriza en el terreno artístico por el Romanticismo, la segunda mitad está marcada por el Nacionalismo. Este concepto es, en realidad, mucho más complejo y amplio y puede definirse como una teoría que determina la actividad humana en función de la nación a que pertenece el individuo. En un sentido más restrictivo, aplicado al arte de la segunda mitad del siglo XIX, este movimiento se define como una actitud en la actividad creadora de este periodo que implica en música el uso de características nacionales distintivas en la composición. De este modo, fue habitual durante esta época que el compositor partiera del folklore, real o imaginado, como fuente de inspiración para su labor creativa. Implícito en esta idea está la asunción de que en el folklore popular reside la esencia de la identidad de un pueblo, que debía aflorar y quedar reflejada en la actividad compositiva culta. Este movimiento coincide, no por casualidad, con la definitiva consolidación política de algunas naciones europeas (como Alemania e Italia).

Los compositores españoles no permanecieron ajenos a este movimiento paneuropeo. Más bien al contrario. En el terreno de la composición, la zarzuela —con sus elementos castizos y populares, tanto en las melodías como en los personajes y puesta en escena— se consideró entonces el género musical más intrínsecamente español, alcanzando entonces sus mayores cotas de producción y representación en los teatros. Pero también es palpable la influencia del movimiento nacionalista en los géneros instrumentales, como ocurre en el caso de la música para piano. El repertorio pianístico de destacados compositores españoles de este periodo proporciona numerosas muestras, evidentes en los propios títulos de las obras. Por ejemplo, Isaac Albéniz (1860-1909) es autor, entre otras obras, de la Suite española y de Iberia (a la cual pertenece la pieza “Corpus Christi en Sevilla” que se interpreta en el concierto). Enrique Granados (1867-1916) compuso Doce Danzas Españolas y Goyescas, mientras que Manuel de Falla (1876-1946) es autor de la Fantasía bética, las Cuatro piezas españolas y la Serenata andaluza.

El modo concreto en que el folklore popular tiene reflejo en estas composiciones es muy variado, mostrando una amplia gama de posibilidades. En algunos casos —como el que ejemplifica la actividad propuesta para esta sección y la pieza de Albéniz del concierto— se toma una melodía popular que se introduce de modo más o menos reelaborado en la obra. Esta misma práctica se aplica, también, con un ritmo característico —como el de fandango o el de tango— sobre el cual se compone una obra, o con una progresión armónica (como la que se ha dado en denominar la “cadencia andaluza” formada por los acordes sobre La —con la tercera menor—, Sol, Fa y Mi, con sus posibles transposiciones). Pero, a veces, el recurso empleado es más sofisticado. En ocasiones no se toma un material melódico o rítmico del folklore, sino que se compone ex novo, aunque recreando el espíritu popular. Esto es lo que hace, por ejemplo, Granados en sus Goyescas, cuyas melodías se inspiran en la idea de “lo castizo”, sin llegar propiamente a emplear melodías preexistentes.

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR: MÚSICA POPULAR AL PIANO



Ilustración 19. Retrato de Albéniz en los últimos años de su vida, poco antes de padecer la enfermedad que acabaría con sus días. Una selección de sus retratos aparece en www.gaudiallgaudi.com/AM005albeniz.htm

Isaac Albéniz nació en 1860 en Camprodón (Girona) y murió en 1909 en Cambô-les-Bains, un pueblo en el Pirineo francés. La biografía de este pianista y compositor español está caracterizada por constantes viajes. Desde la primera adolescencia, cuando ya era un notable pianista, realizó constantes giras, primero por España y poco después por Hispanoamérica y Estados Unidos. Tras los escasos éxitos de su carrera como compositor durante un breve periodo en Madrid, decidió instalarse en París, donde desarrolló su labor compositiva, fundamentalmente con obras para el piano. Allí mantuvo contactos con otros destacados compositores como Debussy, Ravel, Dukas o d'Indy. Durante la década de 1890 se trasladó a Londres, en buena medida gracias a la amistad y patronazgo de un adinerado banquero, Francis Coutts, que en alguna medida condicionó su producción de esos años (por ejemplo, con la composición de varias óperas con textos en inglés, escritos por el propio Coutts). Con todo, el compositor nunca dejó de mantener contacto con España y sus músicos. En estos mismos años realizó varias estancias en Barcelona, donde desarrolló una estrecha amistad con Felipe Pedrell, considerado uno de los fundadores de la musicología española, quien influyó también en la visión nacionalista e inspiración folklórica de su obra.

La producción de Albéniz para piano es la que resulta hoy día más conocida. Aunque su catálogo no es particularmente amplio, su principal atractivo reside en la combinación de materiales procedentes del folclore español, junto con una técnica compositiva depurada y un uso intenso de los recursos tímbricos del piano. Sin duda, la colección de piezas Iberia, publicada en París en cuatro cuadernos entre 1906 y 1909, es su obra cumbre y la que le ha permitido ocupar un lugar destacado en la historia de la música. Esta obra, formada por doce piezas, aúna un refinado uso de ritmos y melodías de origen popular con una escritura virtuosística de enorme complejidad. Se trata, por tanto, de una de las obras cumbres del repertorio pianístico español.

Actividades (5):

- I **5.1** Interpreta con la flauta la siguiente melodía. ¿La conoces? ¿Sabrías decir quién es su compositor?

Fuente:

http://www.juntadeandalucia.es/averroes/recursos_informaticos/concurso1999/1premio/latararasd.htm

- I **5.2** Escucha atentamente esta canción para voz acompañada al piano del compositor español Federico Mompou (1893-1987) (pista 8): ¿reconoces la melodía sobre la que está basada? ¿Crees que el compositor partió del folklore popular para componer esta canción?

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/8.mp3>

Explicación: Obviamente, la melodía de la actividad 5.1. es la canción infantil La Tarara, parece que procedente de Castilla, aunque como ocurre con la mayoría de las canciones populares de transmisión oral, se desconoce con precisión su evolución. Esta melodía ha dado lugar a multitud de versiones de todo tipo en estilos clásicos y flamencos (entre otras, la obra de Albéniz que se escuchará en el concierto). La actividad 5.2. puede también ser empleada para ilustrar el papel del piano como instrumento acompañante. En la siguiente dirección web puede escucharse una interpretación popular.

- I Interpretación popular

<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/belchite/sonido/lecera1/AudioTrack21.mp3>

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



La conquista del rock & roll y el triunfo del ritmo: Ligeti

A lo largo de esta Guía, en numerosos casos hemos visto que el compositor no es impermeable a las influencias de la música de su entorno; más bien al contrario. Por ejemplo, entre las sonatas de Scarlatti hay muchas que tienen ritmos de fandango; los compositores del Clasicismo tomaron con mucha frecuencia danzas populares como temas de sus composiciones. El caso de Liszt, con sus Rapsodias húngaras, y de Albéniz no son excepciones, pues es muy habitual que tomaran el folklore de sus respectivos países como fuente de inspiración para componer sus obras. ¿Y qué pasó durante el siglo XX? Pues, como es previsible, los compositores también se dejaron influir por la música de su entorno. El siglo XX es rico en el surgimiento de nuevos modos de hacer música, algunos tremendamente populares. Así, el jazz y, algunos años después, el pop y el rock & roll —que causó verdadero furor convirtiéndose en auténtica música de masas con una intensidad desconocida en el pasado— dejaron su huella en la obra de muchos compositores clásicos. Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich o György Ligeti son algunos ejemplos particularmente evidentes de este fenómeno. Entre las actividades propuestas para esta sección de la Guía, se encuentra el precioso ejemplo de cómo, a partir de un ritmo claramente procedente de rock, Ligeti realizó su composición Rock Húngaro en 1978, una pieza en forma de chacona, esto es, con un bajo que se repite constantemente sobre el cual se desarrolla una melodía con un marcado ritmo.

El surgimiento de nuevos estilos musicales tan distintos de la tradición clásica, como el jazz, el pop o el rock, junto a las innovaciones y búsquedas de las vanguardias del periodo de entreguerras, trajeron consigo algunos cambios importantes en el uso de los instrumentos de tecla. Por un lado, se emplean nuevas armonías y nuevos ritmos sobre el piano convencional, explorando así recursos y sonoridades desconocidas. Por otro, surgen nuevos instrumentos como el sintetizador o el teclado eléctrico que, gracias a la tecnología informática, amplían casi hasta el infinito las posibilidades de hacer sonidos nuevos con el teclado. También los recursos electroacústicos tendrán su influencia en la tradición compositiva clásica.

Todos estos factores contribuyeron a que durante el siglo XX también se hiciera un uso novedoso de instrumentos convencionales, tanto del clave como del piano. El primero había quedado completamente olvidado desde finales del siglo XVIII, cuando las ventajas del piano acabaron imponiéndose, de tal modo que durante el siglo XIX nadie compuso para el clave, ni se empleó este instrumento para hacer música. Con el siglo XX esta situación empezó a cambiar. Los compositores, en su afán por buscar nuevas sonoridades, comenzaron a escribir obras para el clave, lo cual estimuló la construcción del instrumento, si bien ahora con nuevas posibilidades sonoras y más registros. Un ejemplo emblemático es el Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete y violonchelo que Manuel de Falla compuso en 1926. Además de utilizar melodías del folklore castellano, la combinación de instrumentos convencionales con un instrumento —en ese momento— casi desconocido como el clave llamó la atención del público de la época. Además de la búsqueda de nuevos sonidos por parte de los compositores, durante la segunda mitad del siglo surgió con fuerza el movimiento de la “música antigua” en el mundo de la interpretación. Los intérpretes se obsesionaron por intentar recrear el modo en que las obras se habían interpretado en el pasado, en su momento histórico. Esto, claro está, exigía recuperar instrumentos mediante réplicas exactas de los del pasado. Así, el clave comenzó a propagarse por las salas de conciertos y por grabaciones discográficas, al tiempo que se recuperaban obras que habían permanecido silenciadas durante siglos.

Pero el piano moderno también tuvo su desarrollo particular. Además del uso convencional de los compositores del siglo XX, se introdujeron algunas novedades importantes. Quizá la más destacada sea el repertorio para “piano preparado” que compuso el autor norteamericano John Cage. La preparación del piano consistía en introducir distintos materiales entre las cuerdas (trozos de madera, de goma, papel, plástico...) según las instrucciones del compositor. A veces, incluso, el compositor pide que el intérprete accione directamente las cuerdas sin emplear las teclas, bien con sus dedos, bien con una baqueta. El resultado sonoro es que nos encontramos ante un instrumento sustancialmente distinto y tímbricamente impredecible, en ocasiones más cercano a uno de percusión que al convencional piano moderno.

Se trata, en definitiva, de un paso más en la búsqueda por explotar las posibilidades y recursos de estos instrumentos de tecla, una constante, como hemos visto, a lo largo de la historia de la composición. Una búsqueda constante que progresivamente ha ido desvelando los secretos del piano.

BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR: EL COMPOSITOR DEL RITMO

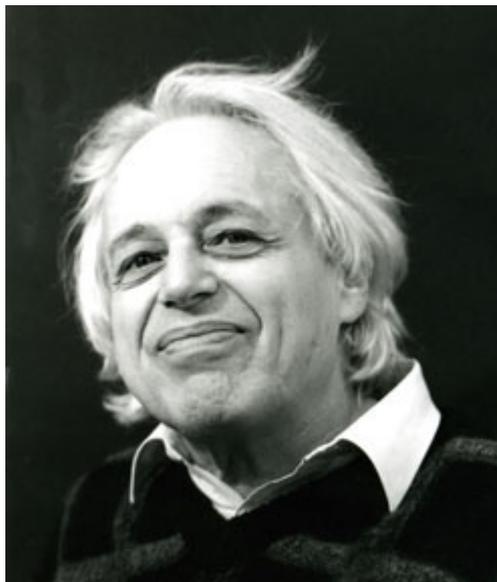


Ilustración 20. Foto del compositor Ligeti.

György Ligeti pertenecía a una familia húngara de origen judío. Nació en un pequeño pueblo, de la actual Rumania, en 1923 y murió en Viena (Austria) en 2006; obtuvo la nacionalidad austriaca. Tras una adolescencia trágica por la persecución hasta la muerte de varios de sus familiares durante la Segunda Guerra Mundial, se estableció en Budapest (Hungría) tras el final de contienda. Continuó su formación en la prestigiosa Academia de Música de Budapest. Comenzó a componer explorando las técnicas más vanguardistas, aunque pronto resultó evidente que el régimen político de la Hungría de la postguerra sería un serio obstáculo para su actividad creadora. En 1953 se trasladó a la Europa occidental, donde entró en contacto con la tradición compositiva más vanguardista del momento. En 1959 se establece en Viena, su residencia hasta 1973, cuando pasa a desarrollar su magisterio en Hamburgo, para volver posteriormente a Viena.

La escritura de Ligeti se caracteriza por la constante búsqueda de nuevos modelos rítmicos empleados en distintas combinaciones (polirritmia) y su exploración de distintas texturas y densidades sonoras. A pesar de no haber dejado de explorar nuevos mundos sonoros, su obra difiere de la de algunos de sus contemporáneos (sobre todo en las décadas de 1950 y 1960) inmersos en la vanguardia más extrema. En su obra, por ejemplo, la melodía —entendida en un sentido amplio— no desaparece del todo, ni tampoco ciertas organizaciones de los acordes basados en el intervalo de tercera, aunque sí la tonalidad como modelo para jerarquizar las alturas. Su obra para teclado no es particularmente extensa, aunque incluye piezas para piano, clave y órgano. Sus tres libros de Estudios para piano (1985, 1988-94 y 1995) sintetizan bien su mundo creativo de los últimos años, con el empleo de una amplia paleta de sonoridades y ritmos. La pieza que los alumnos escucharán en el concierto didáctico es buen ejemplo del estilo caracterizado por el ritmo en su obra de la última época.

Actividades (6):

- I **6.1** La influencia de la música pop se dejó sentir en algunos compositores. Un buen ejemplo es la obra titulada Rock Húngaro (1978) que el compositor György Ligeti escribió para el clave (pista 9). Escucha esta obra y trata de percibir: ¿qué elementos te parece que Ligeti tomó del rock & roll? ¿Cuántos teclados crees que tiene el clave utilizado para la grabación?

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/11Ligeti_rock.pdf

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/9.mp3>

- I **6.2** Ahora vas a escuchar dos obras seguidas (pista 10 CD). ¿Qué instrumentos suenan? El instrumento de la segunda pieza, ¿es uno de tecla o de percusión?, ¿sabrías decir cómo se produce el sonido? ¿Qué semejanzas y diferencias encuentras entre estas dos piezas? [En realidad, se trata de la misma obra, A Room, de John Cage. La primera vez está interpretada con un piano convencional y la segunda con un piano preparado].

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/10.mp3>

Músicas para ver:

Este vídeo recoge la grabación de una pieza del compositor americano John Cage para piano preparado. Si no fuera por las imágenes, sería fácil creer el sonido procede de un instrumento de percusión, y no de un piano preparado.

www.youtube.com/watch?v=tUoiPBD8EK4

En este otro vídeo podrás ver otra grabación en la que pueden apreciarse los materiales incrustados entre las cuerdas del piano.

<http://learningobjects.wesleyan.edu/vim/cgi-bin/instrument.cgi?id=75>

Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Apéndice I: Listado de audiciones propuestas en las actividades

- I Pista 1 (Act. 1). Rondo Allegro (tercer movimiento) de la Sonata para piano nº 8, op. 13, “Patética” (1798), de Ludwig van Beethoven. Jan Vermeulen al pianoforte; registro de 2000 (Musée des instruments de Musique, Bruselas).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/1.mp3>

- I Pista 2 (Act. 1). Rondo Allegro (tercer movimiento) de la Sonata para piano nº 8, op. 13, “Patética” (1798), de Ludwig van Beethoven. Vladimir Ashkenazy al piano; registro de 1995 (Decca).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/2.mp3>

- I Pista 3 (Act. 2.1). Gavotte I y II de la Suite inglesa nº 5 BWV 808, de Johann Sebastian Bach. Alan Curtis al clave (Teldec. Bach Complete Edition).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/3.mp3>

- I Pista 4 (Act. 2.2). Allemande del Premier Ordre, de François Couperin (París, 1713). Blandine Verlet al clave (Astrée, Auvidis).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/4.mp3>

- I Pista 5 (Act. 3). “Aria” de las Variaciones Goldberg BWV 988 de Johann Sebastian Bach. La interpretación al clave es de Trevor Pinnock, registrada en 1980 (Archiv).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/5.mp3>

- I Pista 6 (Act. 3). “Aria” de las Variaciones Goldberg BWV 988 de Johann Sebastian Bach. La interpretación al piano es de Glenn Gould, registrada en 1955 (Sony Clásica).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/6.mp3>

- I Pista 7 (Act. 4). Estudio para piano op. 10 nº 1 en Do Mayor, de Frédéric Chopin. Mauricio Pollini al piano (Deutsche Grammophon).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/7.mp3>

- I Pista 8 (Act. 5.2). Comptines IV, “Pito pito colorito”, canción para soprano y piano de Federico Mompou. La soprano es Elena Gragera, acompañada al piano por Antón Cardó (Fundación Autor).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/8.mp3>

- I Pista 9 (Act. 6.1). Rock Húngaro para clave, de György Ligeti. Elisabeth Chojnacka al clave (Sony Classical).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/9.mp3>

- I Pista 10 (Act. 6.2). A Room para piano y A Room para piano preparado, de John Cage (Wergo).

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/mp3/10.mp3>

Los secretos del piano

Breve historia de los instrumentos de tecla

Guía didáctica para el profesor



Apéndice II: Listado de partituras propuestas en las actividades

- I Partitura 1 (Act. 1). Rondo Allegro de la Sonata para piano nº 8, op. 13, “Patética” (1798), de Ludwig van Beethoven. Edición de Péter Solymos, publicada en Budapest, Editio Musica Budapest, 1981, vol. 1, pp. 160-166.

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/6Beethoven_Sonata8.pdf

- I Partitura 2 (Act. 2.1). Gavotte I y II de la Suite inglesa nº 5 BWV 808, de Johann Sebastian Bach. Edición del Johann Sebastian Bach Institut Gotinga, Bach-Archiv Leipzig (Sämtliche Klavierwerke), publicada en Kassel, Bärenreiter, 2000.

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/7Bach_inglesa.pdf

- I Partitura 3 (Act. 2.2). Allemande del Premier Ordre, de François Couperin (París, 1713). Edición de Johannes Brahms y Friedrich Chrysander, originalmente en 1888; reimpresión Nueva York, Dover, 1988; vol. 1, pp. 1-2.

<http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/CuperinCompleteKeyboardWorks1.pdf>

- I Partitura 4 (Act. 3). Aria de las Variaciones Goldberg BWV 988, de Johann Sebastián Bach. Edición del Johann Sebastian Bach Institut Gotinga, Bach-Archiv Leipzig (Sämtliche Klavierwerke), publicada en Kassel, Bärenreiter, 2000.

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/9Bach_golberg.pdf

- I Partitura 5 (Act. 4). Estudio para piano op. 10 nº 1 en Do Mayor de Frédéric Chopin. Edición de Ignaz Jan Paderewski y otros, publicada en Madrid, Real Musical, 1987. pp. 7-12.

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/10Chopin_estudio.pdf

- I Partitura 6 (Act. 6.1). Rock Húngaro de György Ligeti, publicada por B. Schott.

http://march.es/musica/jovenes/guiapiano/PDF/11Ligeti_rock.pdf