Leg. 1

Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

"VEINTE PIEZAS PARA PIANO"

Introducción a la Nueva Grafía.

(PARA ALUMNOS CON UN NIVEL PIANISTICO QUE CORRESPONDA AL DE LAS INVENCIONES A 2 VOCES DE J. S. BACH)

T E S I S

Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN PIANO
p r e s e n t a

GONZALO MACIAS ANDERE

México, D. F. 1987

UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE.

Presentación 4

Relación de obras que se consultaron

para la realización de este trabajo 5

Indice temático 6

Pieza #1 7

Pieza #2 11

Pieza #3 14

Pieza #4 18

Pieza #5 22

Pieza #6 25

Pieza #7 27

Pieza #8 31

Pieza #9 38

Pieza #10 41

Pieza #11 44

Pieza #12 47

Pieza #13 51

Pieza #14 54

Pieza #15 60

Pieza #16 62

Pieza #17 64

Pieza #18 68

Pieza #19 73

Pieza #20 77

Glosario 82

Bibliografía 86

INDICE.

Presentación 4

Relación de obras que se consultaron para la realización de este trabajo 5

Indice temático 6

Pieza #1 7

Pieza #2 11

Pieza #3 14

Pieza #4 18

Pieza #5 22

Pieza #6 25

Pieza #7 27

Pieza #8 31

Pieza #9 38

Pieza #10 41

Pieza #11 44

Pieza #12 47

Pieza #13 51

Pieza #14 54

Pieza #15 60

Pieza #16 62

Pieza #17 64

Pieza #18 68

Pieza #19 73

Pieza #20 77

Glosario 82

Bibliografía 86

"VEINTE PIEZAS PARA PIANO"

Introducción a la Nueva Grafía.

Presentación.

El objetivo general del presente trabajo, es el de iniciar el estudio de la nueva grafía empleada en la música para piano, escrita en las últimas tres décadas.

Ante la imposibilidad de abarcar todos los nuevos símbolos que han surgido, nos limitamos a usar aquellos que ilustren básicamente, los diferentes enfoques que los compositores han tenido de los elementos de la música, del piano como instrumento sonoro, del papel del intérprete ante la partitura y de la función de la partitura misma.

Los símbolos usados en este trabajo han sido empleados en muchas obras para piano. Son ya símbolos "standard" dentro de la nueva grafía.

Las piezas están ordenadas de acuerdo a su nivel de dificultad. Todas se pueden tocar en piano de cola o en piano vertical.

Generalmente, en los comentarios que preceden a cada una se explican los símbolos, se explica la obra y se sugiere alguna forma de estudiar ciertos fragmentos o ciertos aspectos de la misma.

Hemos diseñado un glosario que contiene algunos de los términos usados en este trabajo. Además, incluimos una grabación de todas las piezas.

"VEINTE PIEZAS PARA PIANO"

Introducción a la Nueva Grafía.

Presentación.

El objetivo general del presente trabajo, es el de iniciar el estudio de la nueva grafía empleada en la música para piano, escrita en las últimas tres décadas.

Ante la imposibilidad de abarcar todos los nuevos símbolos que han surgido, nos limitamos a usar aquellos que ilustren básicamente, los diferentes enfoques que los compositores han tenido de los elementos de la música, del piano como instrumento sonoro, del papel del intérprete ante la partitura y de la función de la partitura misma.

Los símbolos usados en este trabajo han sido empleados en muchas obras para piano. Son ya símbolos "standard" dentro de la nueva grafía.

Las piezas están ordenadas de acuerdo a su nivel de dificultad. Todas se pueden tocar en piano de cola o en piano vertical.

Generalmente, en los comentarios que preceden a cada una se explican los símbolos, se explica la obra y se sugiere alguna forma de estudiar ciertos fragmentos o ciertos aspectos de la misma.

Hemos diseñado un glosario que contiene algunos de los términos usados en este trabajo. Además, incluimos una grabación de todas las piezas.

RELACION DE OBRAS QUE SE CONSULTARON PARA LA REALIZACION DE ESTE TRABAJO.

"Cinco escritos premonitorios" de Federico Ibarra (para la realización de la pieza nº1).

"Con ánima" de Manuel Enríquez (para la pieza nº2).

"Con ánima" de Manuel Enríquez y obras para piano de Henry Cowell (para la pieza nº3).

Obras de Henry Cowell (para las piezas nº4 y nº5).

Obras de Steve Reich (para las piezas nº6 y nº7).

Obras de John Cage (para la pieza nº8).

"Makrokosmos" vol. II de George Crumb (para la pieza nº9).

"Pieza para un piano y un pianista" de Mario Lavista (para las piezas nº10 y nº11).

Obras de Olivier Messiaen (para las piezas nº12 y nº13).

"1x4" de Manuel Enríquez (para la pieza nº14).

"Con ánima" de Manuel Enríquez (para las piezas nº15 y nº16).

"Makrokosmos" vol. II de George Crumb y "Primera sonata para piano" de Federico Ibarra (para la pieza nº17).

"Makrokosmos" de George Crumb (para la pieza nº18).

"Cinco manuscritos pnakóticos" de Federico Ibarra y "Makrokosmos" vol. II de George Crumb (para la pieza nº19).

"1x4" de Manuel Enríquez (para la pieza nº20).

RELACION DE OBRAS QUE SE CONSULTARON PARA LA REALIZACION DE ESTE TRABAJO.

"Cinco escritos premonitorios" de Federico Ibarra (para la realización de la pieza nº1).

"Con ánima" de Manuel Enríquez (para la pieza nº2).

"Con ánima" de Manuel Enríquez y obras para piano de Henry Cowell (para la pieza nº3).

Obras de Henry Cowell (para las piezas nº4 y nº5).

Obras de Steve Reich (para las piezas nº6 y nº7).

Obras de John Cage (para la pieza nº8).

"Makrokosmos" vol. II de George Crumb (para la pieza nº9).

"Pieza para un piano y un pianista" de Mario Lavista (para las piezas nº10 y nº11).

Obras de Olivier Messiaen (para las piezas nº12 y nº13).

"1x4" de Manuel Enríquez (para la pieza nº14).

"Con ánima" de Manuel Enríquez (para las piezas nº15 y nº16).

"Makrokosmos" vol. II de George Crumb y "Primera sonata para piano" de Federico Ibarra (para la pieza nº17).

"Makrokosmos" de George Crumb (para la pieza nº18).

"Cinco manuscritos pnakóticos" de Federico Ibarra y "Makrokosmos" vol. II de George Crumb (para la pieza nº19).

"1x4" de Manuel Enríquez (para la pieza nº20).

INDICE TEMATICO.

1.- Altura indeterminada:

pieza nº 1 (pag. 7); pieza nº 14 (pag. 54);

pieza nº 19 (pag. 73); pieza nº 20 (pag. 77).

2.- Accelerando y ritardando gráficamente establecidos:

pieza nº 2 (pag. 11); pieza nº 3 (pag. 14).

3.- Clusters:

pieza nº 1 (pag. 7); pieza nº 3 (pag. 14); pieza nº 4 (pag. 18);

pieza nº 5 (pag. 22); pieza nº 20 (pag. 77).

4.- Metro indeterminado:

pieza nº 2 (pag. 11); pieza nº 3 (pag. 14); pieza nº 15 (pag. 60);

pieza nº 16 (pag. 62); pieza nº 19 (pag. 73); pieza nº 20 (pag. 77).

5.- Notación de la música minimal:

pieza nº 1 (pag. 7); pieza nº 6 (pag. 25);

pieza nº 7 (pag. 27); pieza nº 8 (pag. 31).

6.- El pedal derecho:

pieza nº 9 (pag. 38); pieza nº 11 (pag. 44).

7.- Estructura indeterminada:

pieza nº 10 (pag. 41); pieza nº 11 (pag. 44).

8.- Notación rítmica de Messiaen:

pieza nº 12 (pag. 47); pieza nº 13 (pag. 51).

9.- Ritmo y espacio gráfico:

pieza nº 15 (pag. 60); pieza nº 16 (pag. 62); pieza nº 20 (pag. 77).

10.- La caja acústica:

pieza nº 17 (pag. 64); pieza nº 18 (pag. 68);

pieza nº 19 (pag. 73); pieza nº 20 (pag. 77).

INDICE TEMATICO.

1.- Altura indeterminada:

pieza nº 1 (pag. 7); pieza nº 14 (pag. 54);

pieza nº 19 (pag. 73); pieza nº 20 (pag. 77).

2.- Accelerando y ritardando gráficamente establecidos:

pieza nº 2 (pag. 11); pieza nº 3 (pag. 14).

3.- Clusters:

pieza nº 1 (pag. 7); pieza nº 3 (pag. 14); pieza nº 4 (pag. 18);

pieza nº 5 (pag. 22); pieza nº 20 (pag. 77).

4.- Metro indeterminado:

pieza nº 2 (pag. 11); pieza nº 3 (pag. 14); pieza nº 15 (pag. 60);

pieza nº 16 (pag. 62); pieza nº 19 (pag. 73); pieza nº 20 (pag. 77).

5.- Notación de la música minimal:

pieza nº 1 (pag. 7); pieza nº 6 (pag. 25);

pieza nº 7 (pag. 27); pieza nº 8 (pag. 31).

6.- El pedal derecho:

pieza nº 9 (pag. 38); pieza nº 11 (pag. 44).

7.- Estructura indeterminada:

pieza nº 10 (pag. 41); pieza nº 11 (pag. 44).

8.- Notación rítmica de Messiaen:

pieza nº 12 (pag. 47); pieza nº 13 (pag. 51).

9.- Ritmo y espacio gráfico:

pieza nº 15 (pag. 60); pieza nº 16 (pag. 62); pieza nº 20 (pag. 77).

10.- La caja acústica:

pieza nº 17 (pag. 64); pieza nº 18 (pag. 68);

pieza nº 19 (pag. 73); pieza nº 20 (pag. 77).

PIEZA #1.

Símbolos.

= cluster o racimo de teclas blancas, que se oprimen simultáneamente.

= notas sin altura determinada (siempre teclas blancas).

= el fragmento contenido entre estos signos se repetirá al gusto del intérprete.

El objetivo de esta pieza es fundamentalmente, el de proporcionar elementos para que se improvise dentro de un marco musical determinado. El tempo, el ritmo y los matices están indicados, al igual que algunas alturas, aunque es aquí, precisamente (en la altura del sonido), donde el intérprete podrá improvisar.

El hecho de que varios fragmentos se puedan repetir al gusto del ejecutante ofrece la posibilidad de experimentar. Así, el cluster o racimo de notas que encontramos casi en toda la pieza, no indica notas precisas sino sólo regiones y extensiones aproximadas del teclado.

Si observamos los tres primeros compases, en la mano derecha encontraremos que el signo del cluster está acompañado de la indicación "con la palma". Esto quiere decir que el racimo de notas se va a ejecutar con la palma de la mano y dependerá entonces de la extensión de ésta el número de teclas que van a atacarse.

También, si observamos en estos tres primeros compases la colocación de los clusters de la mano derecha, veremos que están escritos a diferente altura. La dirección que se describe sí se respeta. Por lo tanto podemos tocar un cluster en la región que queramos, siempre y cuando toquemos el siguiente en una región más aguda y el último en una más grave.

En el cuarto compás encontramos notas sin altura determinada

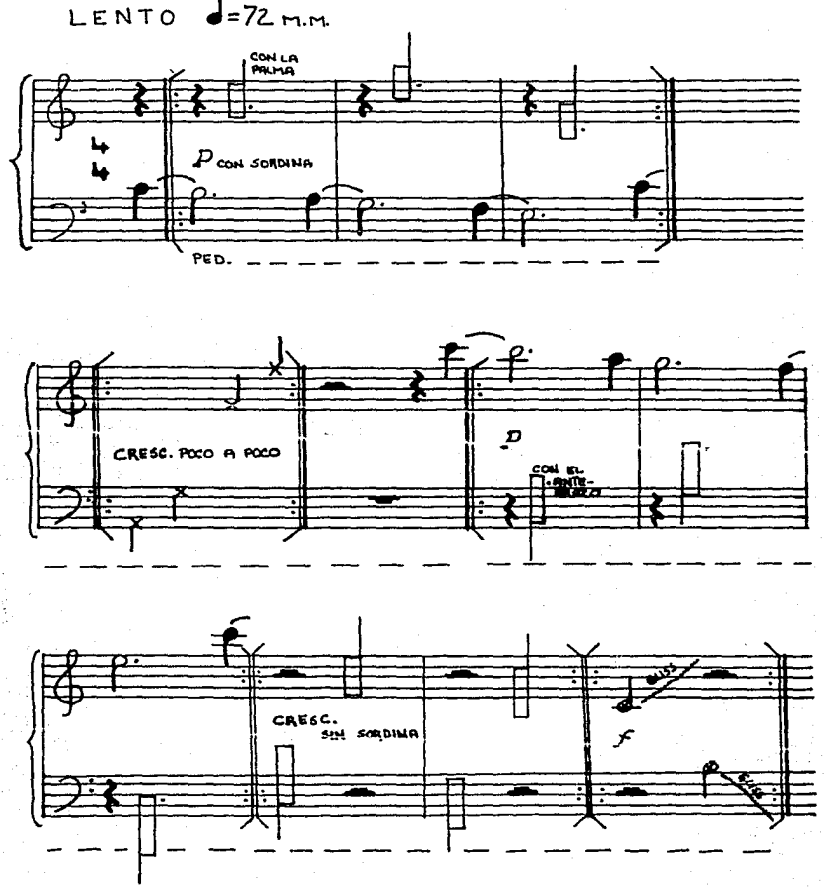
aunque nuevamente la dirección (de grave a agudo) sí está indicada.

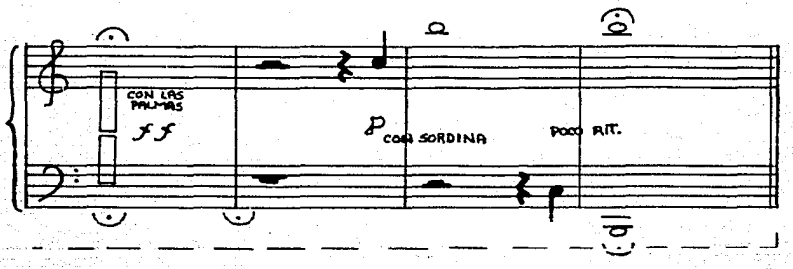
Se recomienda tener mucho cuidado en que todas las notas del cluster (sea éste ejecutado con la palma o con el antebrazo) suenen simultáneamente.

Si resulta muy difícil ejecutar el glissando como tradicionalmente se hace, se puede lograr un efecto muy parecido con un movimiento del antebrazo. Si atacamos algunas notas con nuestro codo (manteniendo el antebrazo en posición vertical) y dejamos caer el antebrazo sobre el teclado lograremos el mencionado efecto. El siguiente paso consistirá en efectuar el mismo movimiento pero ahora atacando algunas notas con la palma o con el puño cerrado de nuestra mano (manteniendo el antebrazo paralelo al teclado) y dejándolo caer sobre el teclado.

Este movimiento es el que nos servirá para esta pieza. Es necesario que experimentemos hasta lograr un efecto parecido al del glissando.

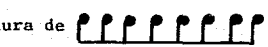
La indicación del pedal con una línea punteada determina claramente que éste no se levanta sino hasta el final de la pieza.


LENTO ♩=72 M.M.
CON LA PALMA
4/4
P CON SORDINA
PED.
CRESC. POCO A POCO
D
CON EL ANTE-BRAZO
CRESC. SIN SORDINA
f

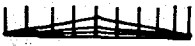

CON LAS PALMAS
ff
p
CON SORDINA
POCO RIT.

PIEZA # 2.

Símbolos.

= abreviatura de 

= accelerando gradual

 = accelerando y ritardando graduales

= calderón de duración breve

= calderón de duración larga

El hecho de que esta pieza no tenga signo de compás da al intérprete libertad en el manejo del tempo, aunque, los símbolos que se usan para indicar el accelerando o ritardando conforman el ritmo de una manera característica.

El grado de accelerando y ritardando va a estar determinado por el gusto y la capacidad del ejecutante. Se puede pensar que el pulso va a coincidir con la primera figura de cada diseño o bien, que cada grupo contiene varios pulsos que aceleran o retardan según sea el caso.

Las barras de compás no señalan ningún tipo de metro. Aquí son usadas para - delimitar las ideas musicales.

Para lograr un accelerando gradual en un diseño de doce notas necesitamos comenzar muy lentamente e ir poco a poco alcanzando mayor velocidad sin dejar de acelerar. Se recomienda dividir el grupo de doce notas en cuatro grupos de tres notas cada uno y ejercitar con nuestra voz el efecto de ir acelerando.

Accelerando ----------

Voz: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Lento Moderado Rápido Rapidísimo

El otro grupo que aparece, el de diez notas con accelerando y ritardando gradual también podría dividirse en dos grupos de cinco y estudiarse con

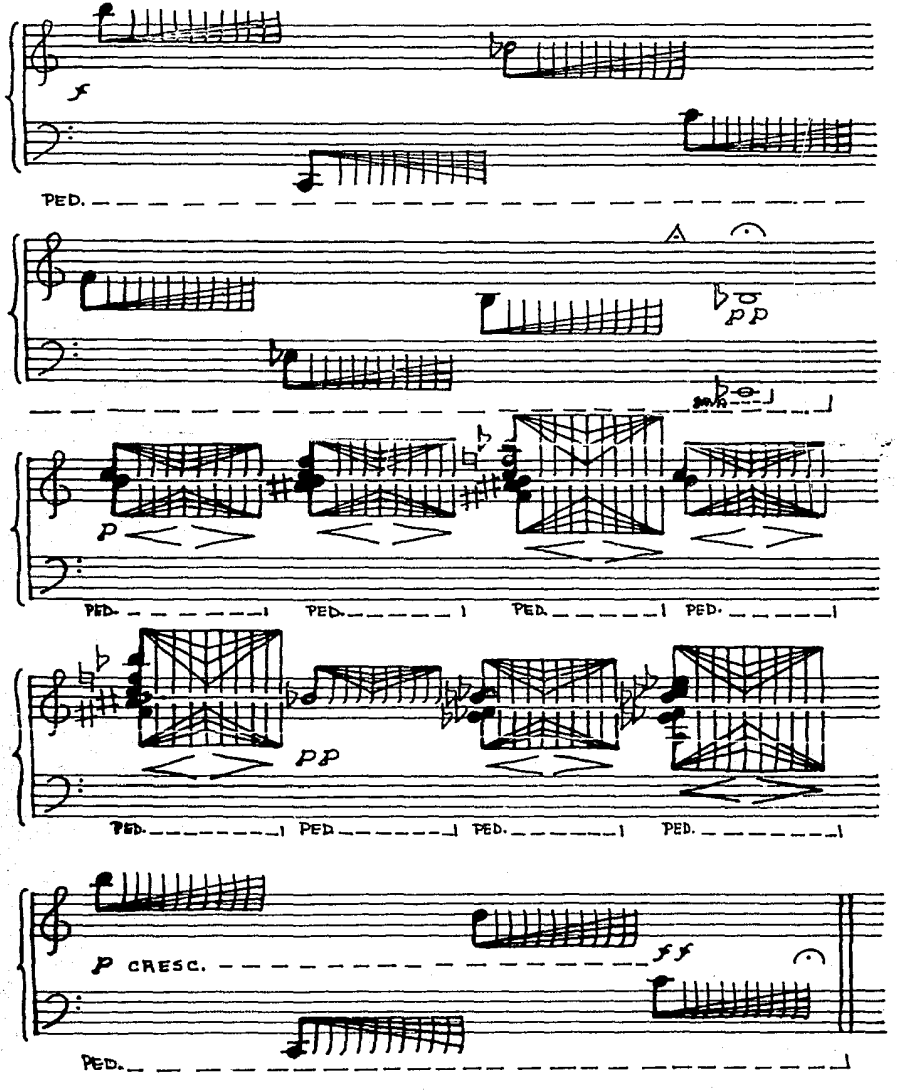
nuestra voz, antes de tocarlo en el piano.

Voz: 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Accel. ------- Ritardando ----

Después de terminar un grupo de los que aceleran progresivamente, se comienza inmediatamente el siguiente. En cambio, con los grupos que aceleran y retardan el movimiento, el grado de ritardando determina el tiempo que esperará el ejecutante para comenzar el siguiente grupo.

ENERGICO



PIEZA #3.

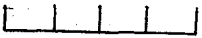
Símbolos.

= cluster o racimo de teclas blancas (delimitado por las dos notas escritas), que se oprimen simultáneamente.

 = suspensión del compás.

= calderón de duración breve.

= accelerando y ritardando gradual.

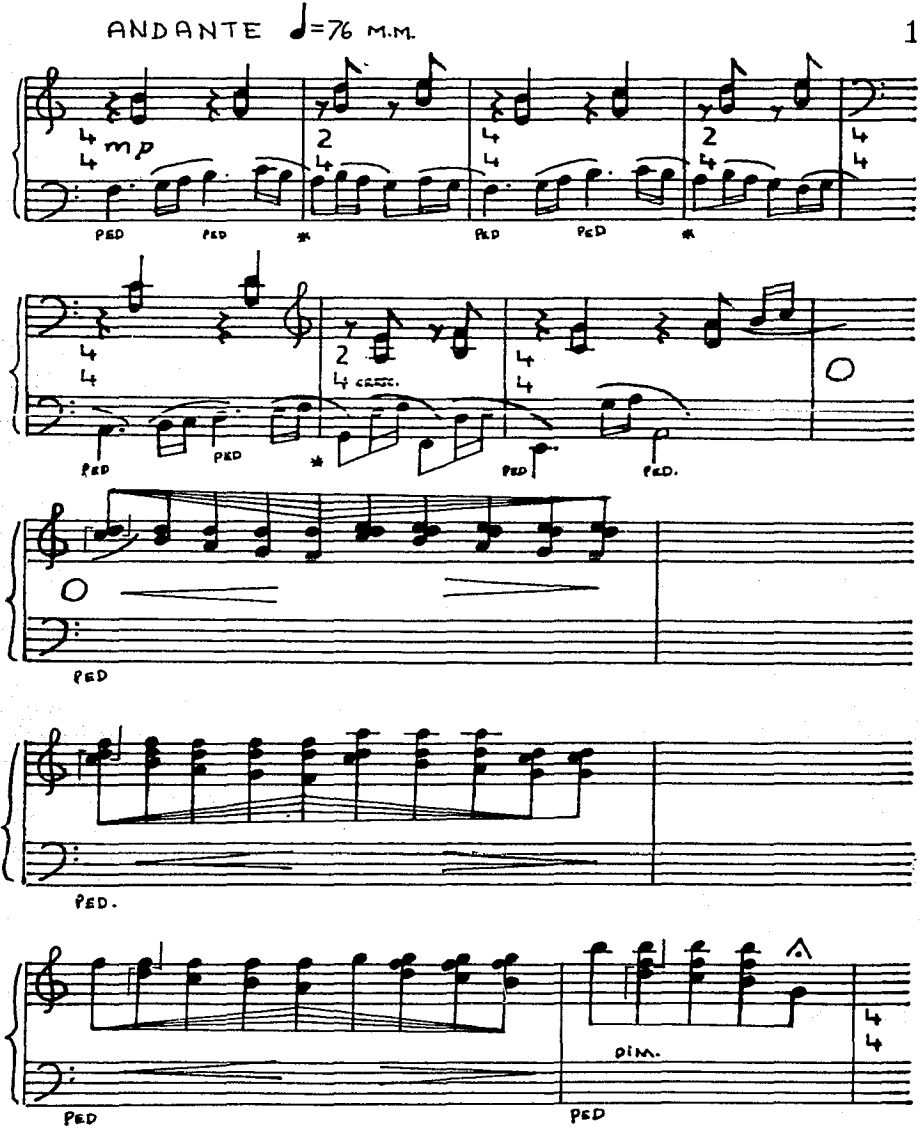
 = ritmo que aparece cuando no hay compás y que indica duraciones iguales, determinadas por el ejecutante.

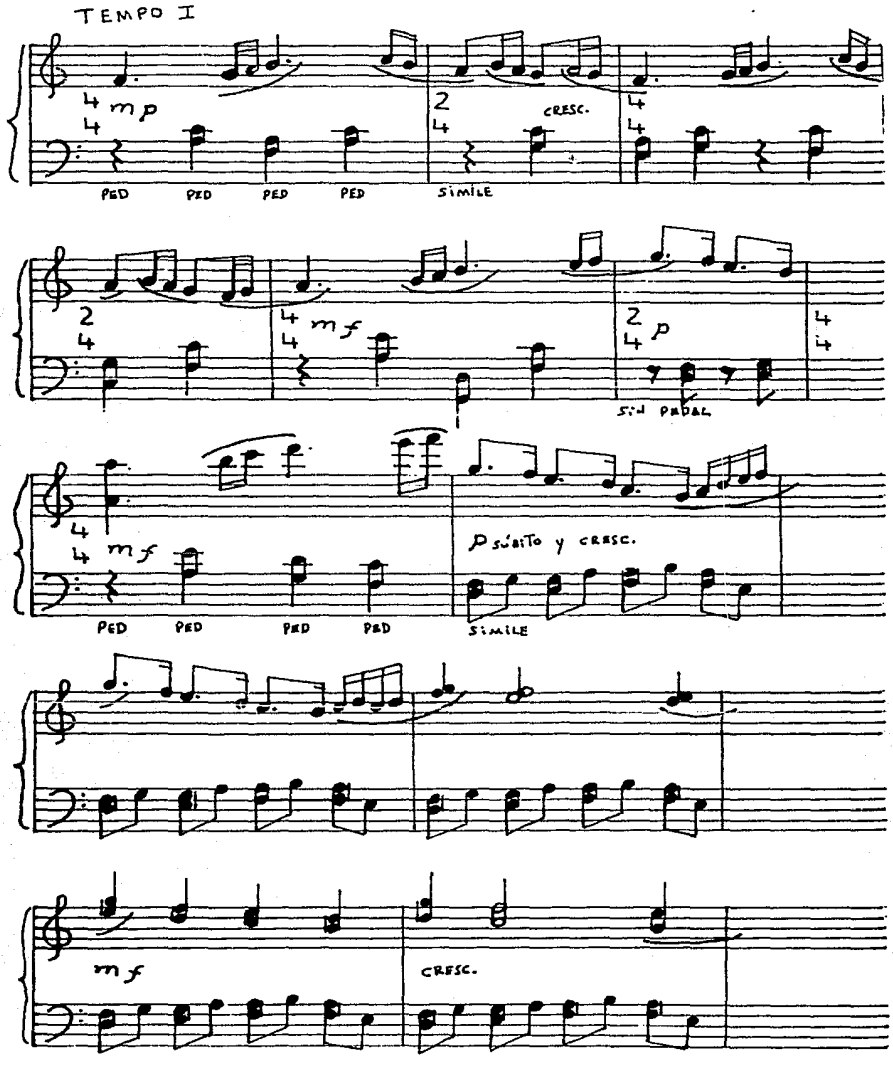
Aquí encontramos dos maneras de manejar el pulso. Al comienzo, cuando se indica que el cuarto equivale a un número determinado del metrónomo lo estamos fijando y en el octavo compás, por medio de un signo este manejo se deja al gusto del intérprete.

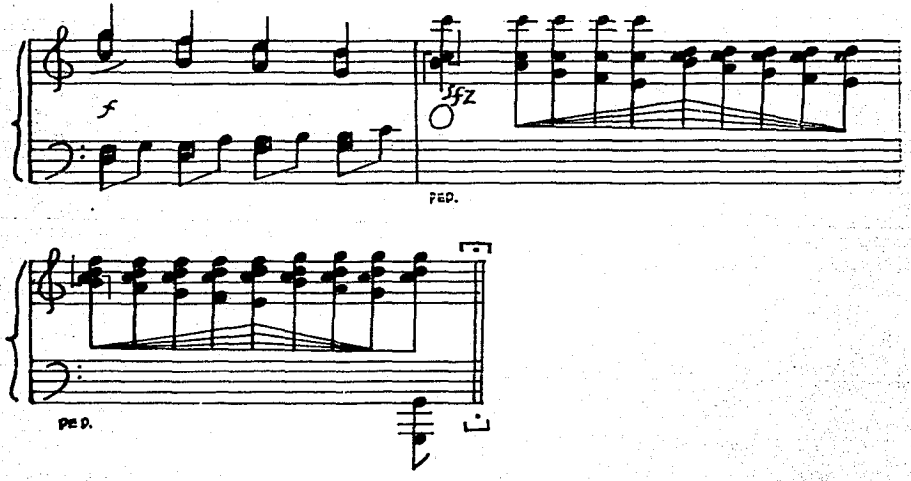
Más tarde regresamos al "tempo primo" (pulso determinado por el compositor) y al final, volvemos a encontrar la suspensión del compás (pulso que depende del ejecutante).

Los ejercicios para acelerar o retardar, recomendados en la pieza anterior son útiles para ésta.

En los pasajes en donde no hay compás las notas inferiores pueden ser tocadas por la mano izquierda (excepto al final, donde está escrita una octava para la izquierda y un acorde de tres sonidos para la derecha).


ANDANTE ♩=76 M.M.
mp
PED
cresc.
PED.
dim.


TEMPO I
mp
CRESC.
PED PED PED PED
SIMILE
mf
p
SIN PEDAL
mf
p súbito y cresc.
PED PED PED PED
SIMILE
mf
CRESC.


f
sfz
PED.
PED.

PIEZA #4.

Símbolos.

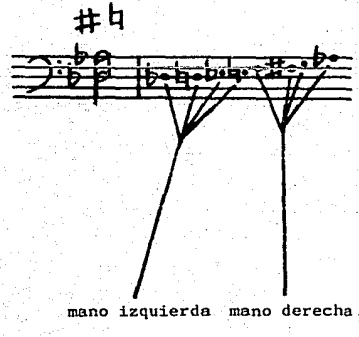
= cluster cromático o racimo de teclas blancas y negras (delimitado por las dos notas escritas), que se oprimen simultáneamente.

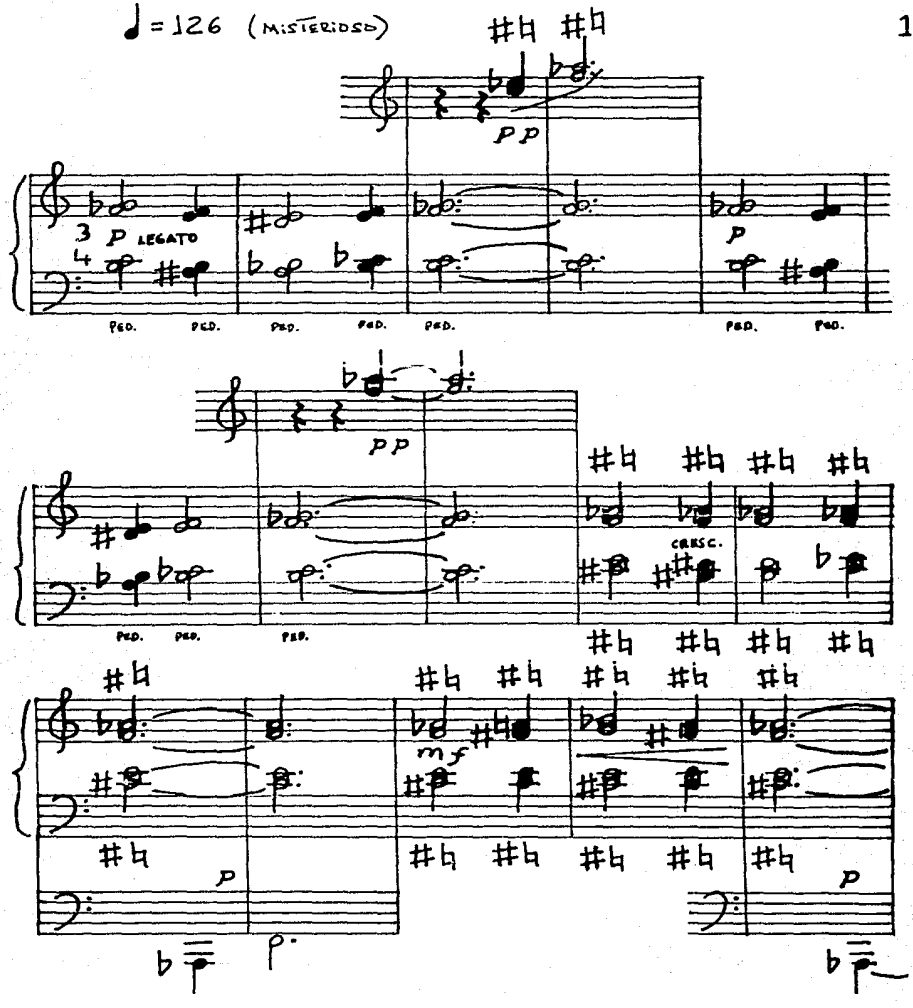
= teclas que son oprimidas sin producir sonido.

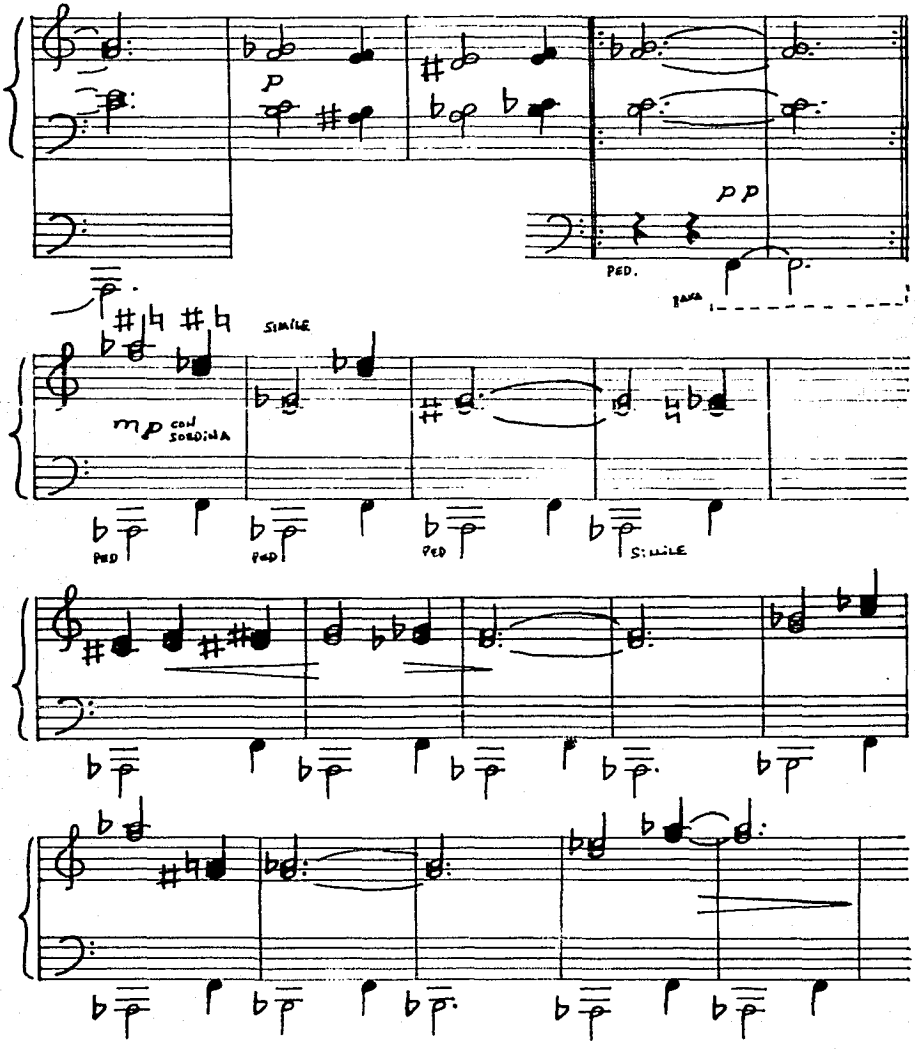
El uso de tres pentagramas para algunos fragmentos hace más clara la entrada de una tercera voz.

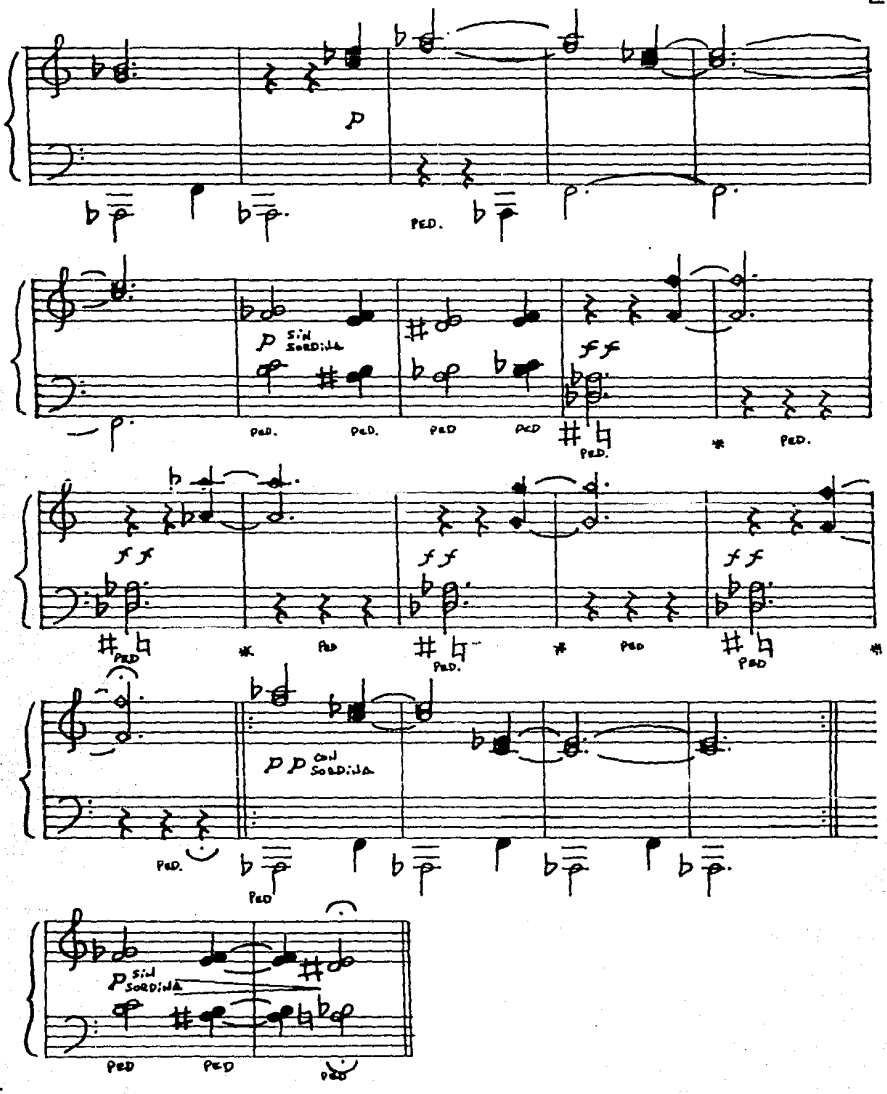
La serie cromática de notas que se oprimen simultáneamente es conocida como cluster cromático. Este cluster es técnicamente más difícil de ejecutar que el de teclas blancas, debido a la alternancia entre teclas blancas y negras que provoca la necesidad de adoptar diferentes posiciones de los dedos de la mano. Se recomienda cuidar que todas las teclas de dicho cluster se opriman al mismo tiempo.

El cluster que aparece en el compás cuarenta y tres se puede tocar con las dos manos, con la siguiente digitación:




♩ = 126 (MISTERIOSO)
pp
3 p LEGATO 4
PED.
p
pp
CRESC.
mf
p
p


p
pp
PED.
mp
con
SORDINA
SIMILE
PED
PED
PED
SIMILE


p
PED.
p SIN SORDINA
ff
PED.
pp CON SORDINA
p SIN SORDINA

PIEZA # 5.

Símbolos.

= cluster o racimo de teclas blancas (delimitado por las dos notas escritas), que se oprimen simultáneamente.

= cluster o racimo de teclas negras (delimitado por las dos notas escritas), que se oprimen simultáneamente.

= repetir una vez el fragmento delimitado por estos signos.

El cluster es la base de toda la pieza. Al igual que la pieza anterior todo ya está determinado en la misma escritura. Lo que creemos que es interesante aquí es la alternancia entre clusters sobre teclas blancas y clus - ters sobre teclas negras.

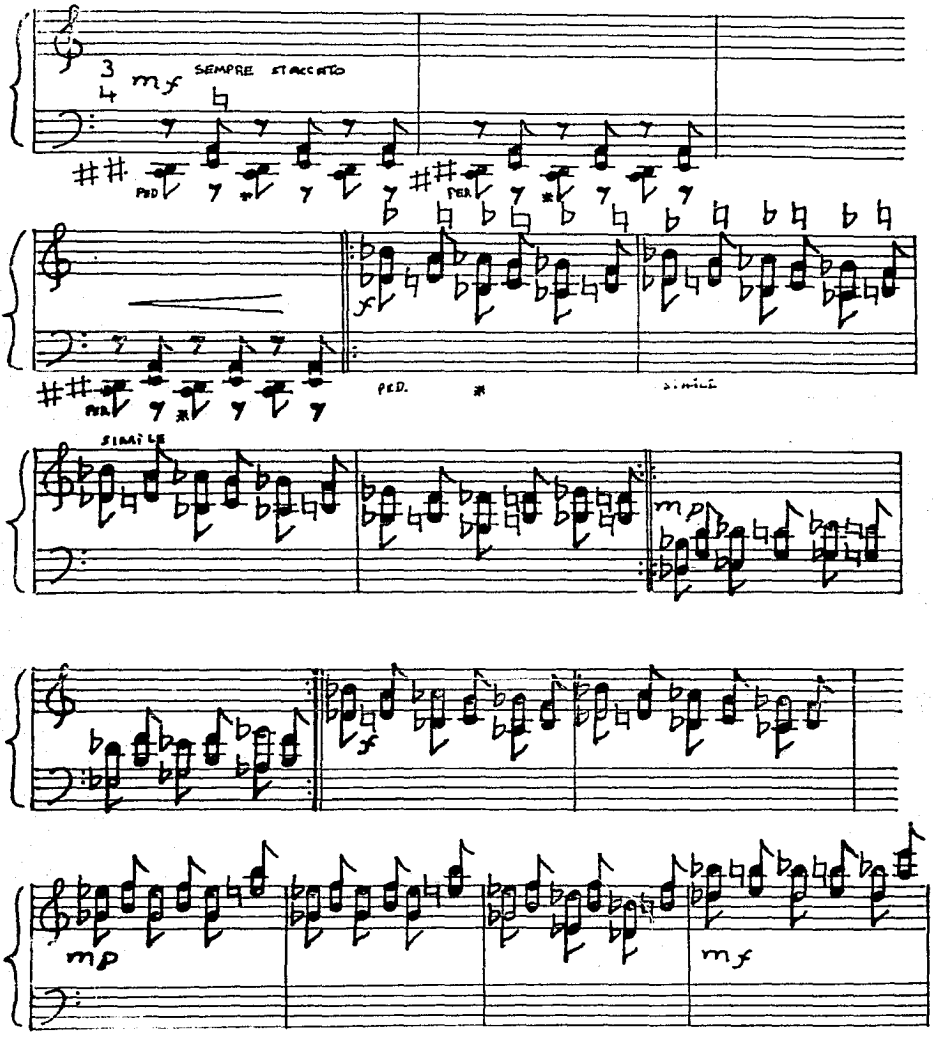
La sucesión de las notas superiores va formando melodías sencillas que permitirán que la pieza se memorize fácilmente. Es preferible que se toque de memoria para que nuestra mirada se concentre en el teclado y así, resulten menos difíciles los saltos que tienen ambas manos.

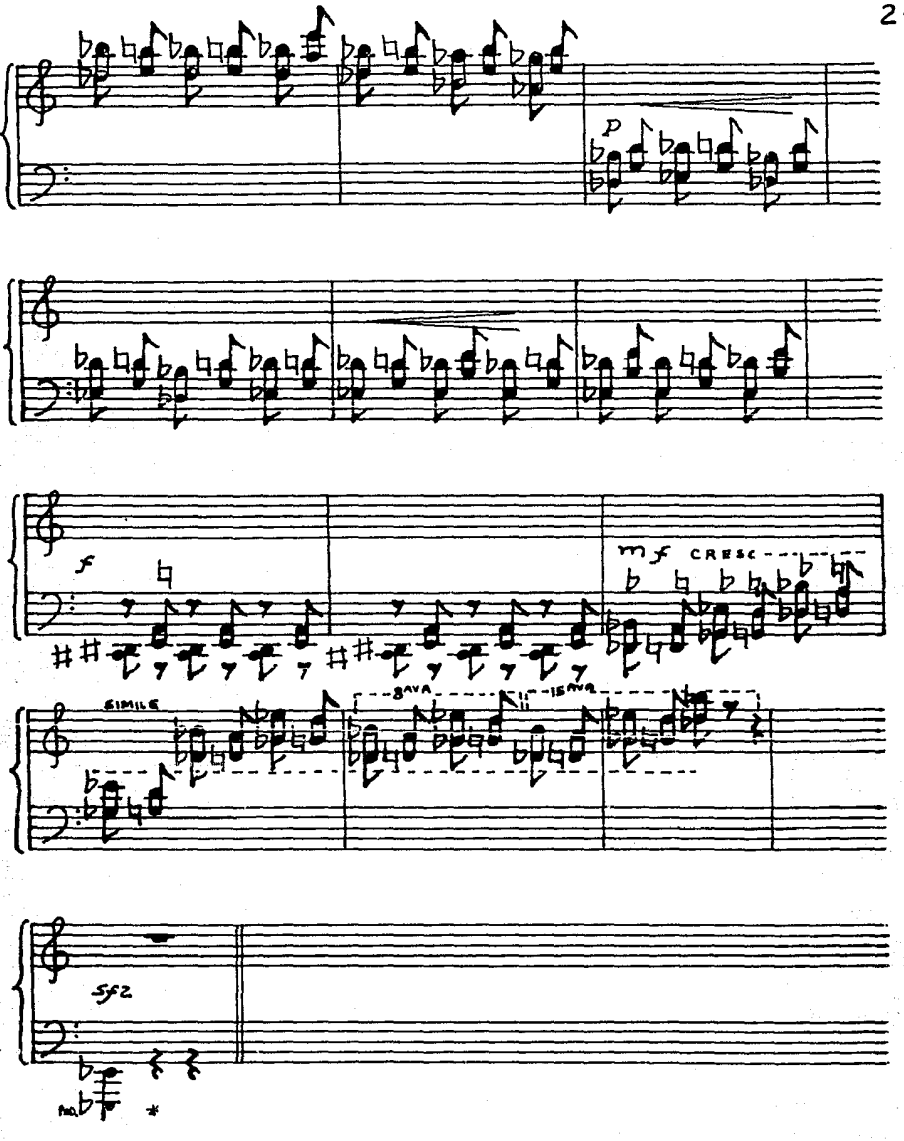
Es aconsejable estudiar los saltos detalladamente. Una forma de hacerlo es repetirlos varias veces con los ojos cerrados (primero lentamente y después, tan rápido como podamos). Con este ejercicio se trata de aprender la sensación muscular que nos provoca el desplazar nuestras manos determinada distancia en el teclado.

Otra forma de estudiar consiste en preparar el salto con la mirada. Un poco antes de "saltar" observamos las teclas a las que vamos a "caer". Es importante establecer una o dos teclas claves que nos sitúen el acorde o el cluster al que vamos a "caer".

La pieza puede ser ejecutada en un tempo más lento, si se desea. En este caso, el staccato tendrá que ser más enérgico, es decir, más acentuado y más corto.

ALLEGRO ♩=108 M.M. o MÁS




p
f
mf CRESC
SIMILE
8VA
15MA
sfz

PIEZA # 6.

Símbolos.

= el fragmento delimitado por estos signos se repetirá al gusto del intérprete.

= decrescendo hasta el silencio.

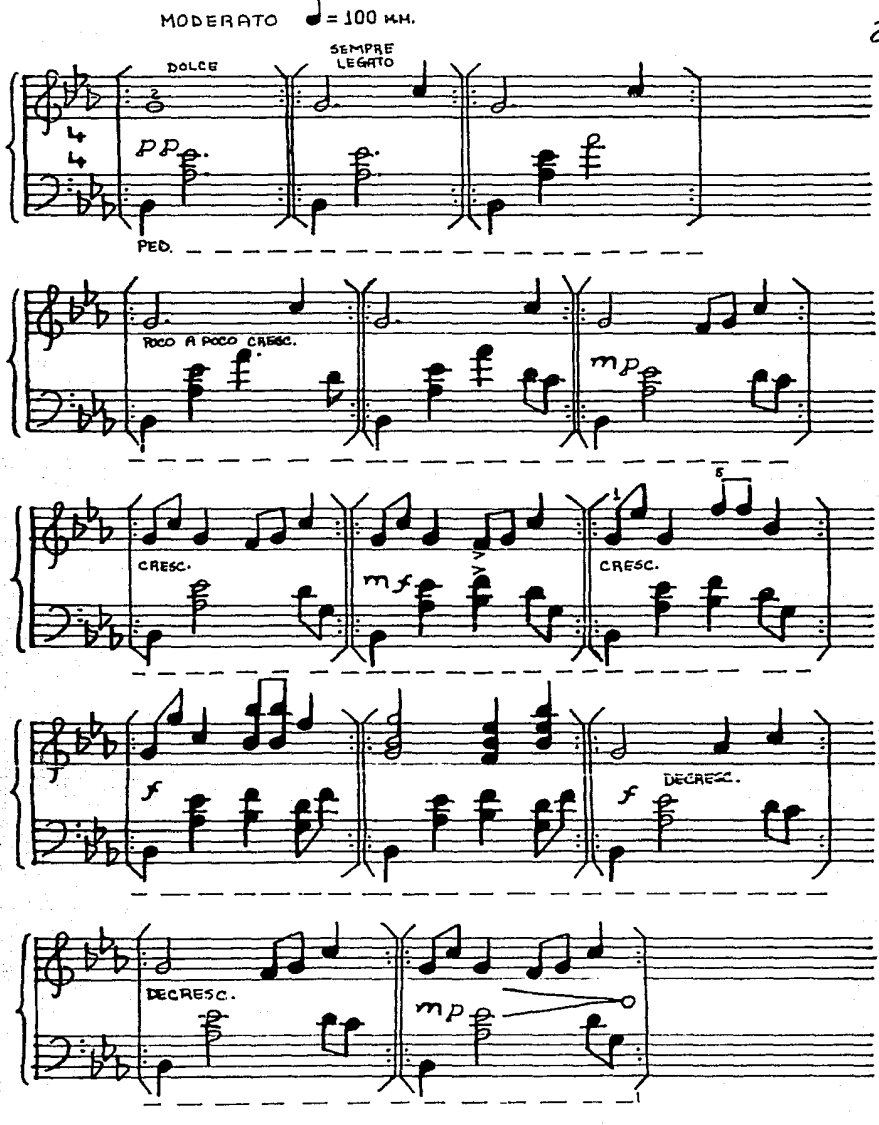
Esta pieza está hecha teniendo como material un acorde y una melodía sencilla.

El intérprete tiene la libertad de repetir cuantas veces quiera, quedando en sus manos, por lo tanto, la extensión de toda la obra.

Para lograr un sonido "dolce" se recomienda mantener los dedos pegados a las teclas y cuidar que el movimiento para articular las notas sea lento, logrando la intensidad con presión de todo el brazo.

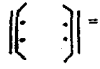
El pedal está indicado como en la primera pieza de esta colección.

Al final, para interpretar el signo de "decrescendo" hasta el silencio, podemos ayudarnos con un diminuendo del pedal, que consiste en subirlo gradualmente al mismo tiempo que vamos logrando el diminuendo (o decrescendo) con nuestros dedos. Este es un efecto particularmente difícil.


MODERATO ♩ = 100 M.M.
DOLCE
SEMPRE LEGATO
pp
PED.
POCO A POCO CRESC.
mp
CRESC.
mf
CRESC.
f
DECRESC.
DECRESC.
mp

PIEZA # 7.

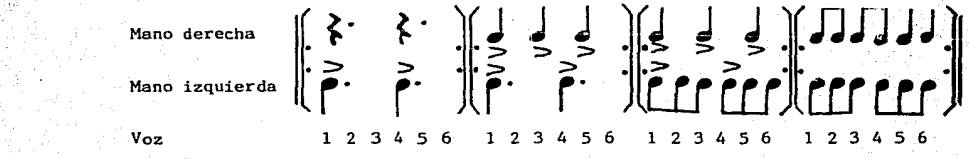
Símbolos.

 = el fragmento delimitado por estos signos se repetirá al gusto del intérprete.

Aquí nos encontramos con varios problemas rítmicos. El ejecutante debe estudiarlos a fondo.

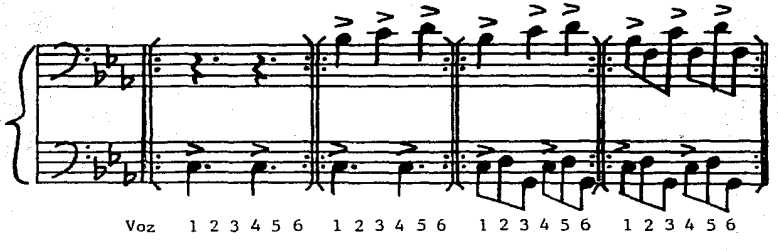
Se recomienda hacer una lectura rítmica de toda la pieza, fuera del teclado, con las palmas de nuestras manos golpeando una mesa o cualquier superficie sonora.

Después de esta lectura quizás se deban estudiar detalladamente los pasajes - donde están escritos unos acentos que no coinciden con el pulso. Para estos pasajes se recomienda el siguiente ejercicio:



Más tarde practicaremos el ejercicio anterior ya en el teclado, con un compás en particular (el número 8, por ejemplo), empezando con dos notas en la mano izquierda y añadiendo poco a poco las demás (tal como está diseñado el ejercicio anterior).

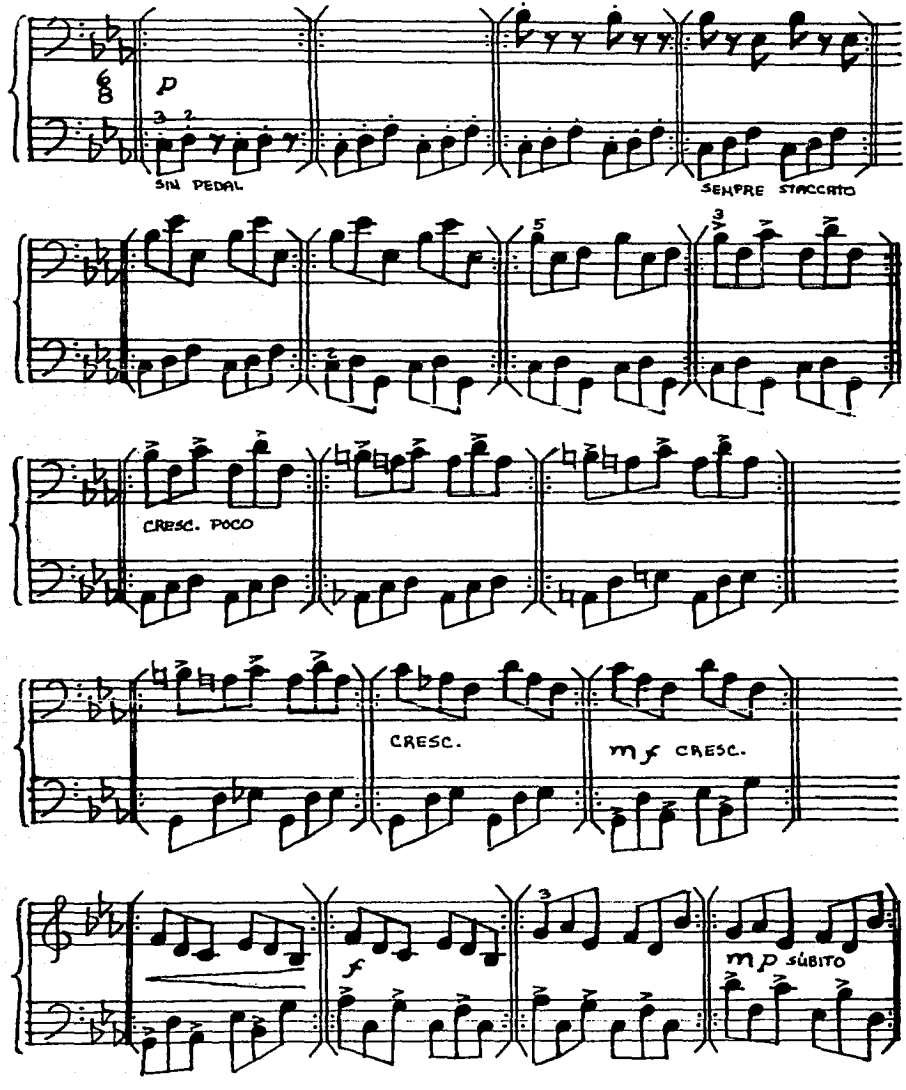
Ejercicio sobre el compás número 8:

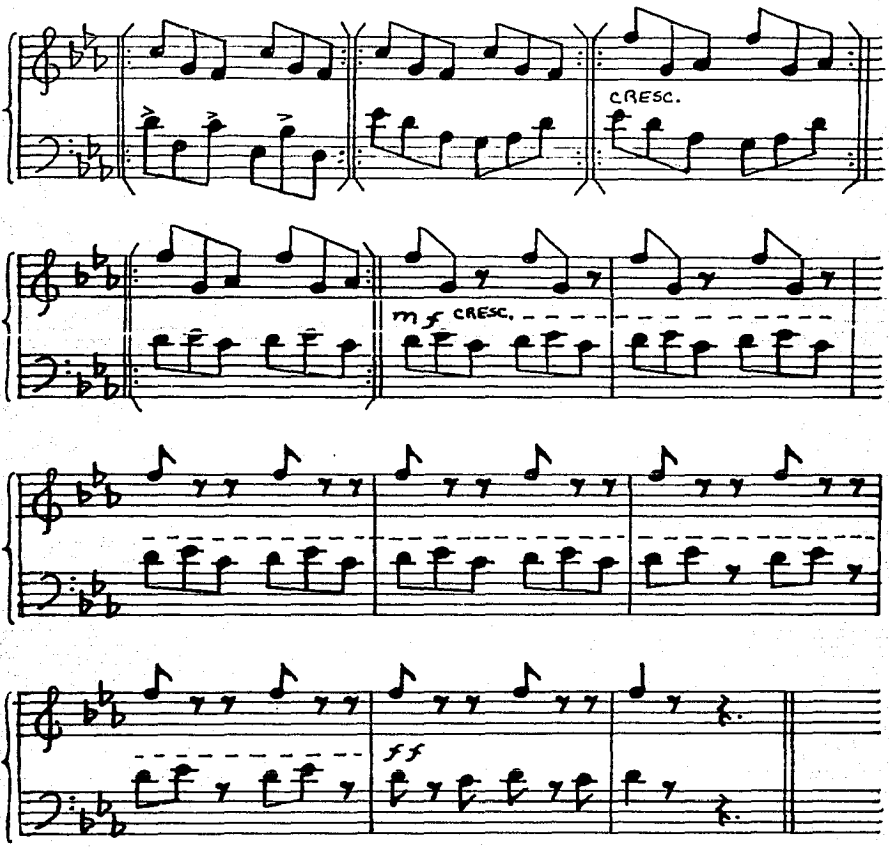


Este ejercicio se puede adaptar para cualquier compás que tenga acentos que no coincidan con el pulso. El ejecutante debe adaptarlo para los casos donde la mano izquierda es la que tiene dichos acentos.

Es aconsejable ayudarse del metrónomo para lograr mayor precisión rítmica.

LIGERO ♩.= 84 M.M.


p
SIN PEDAL
SEMPRE STACCATO
CRESC. POCO
CRESC.
mf CRESC.
f
mp SÚBITO


CRESC.
mf CRESC.
ff

PIEZA # 8.

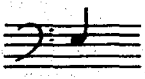
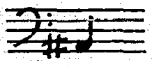
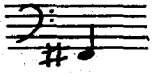
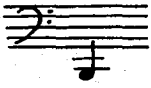
Símbolos.

$\|: \quad :\|$ = el fragmento delimitado por estos signos se repetirá al gusto del intérprete.

Esta pieza es para piano preparado. Es una especie de pequeña suite realizada sobre cinco notas.

Mediante la colocación de gomas de borrar entre las cuerdas se modificará el sonido del piano. Si el piano es de cola necesitamos siete gomas; si es vertical sólo se usarán cinco.

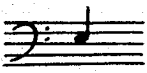
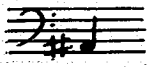
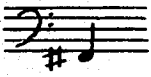
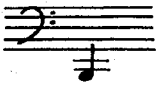
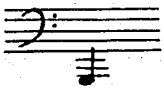
Preparación del piano vertical:

sonido	material	cuerdas (izquierda a derecha)	distancia (en centímetros desde el enganche)
	goma de borrar	1-2	11 cms
	goma de borrar		14 cms.
	goma de borrar		12 cms.
	goma de borrar		34 cms.
	goma de borrar		33 cms.

Al preparar el piano vertical necesitamos quitar la tapa inferior (la que está debajo del teclado).

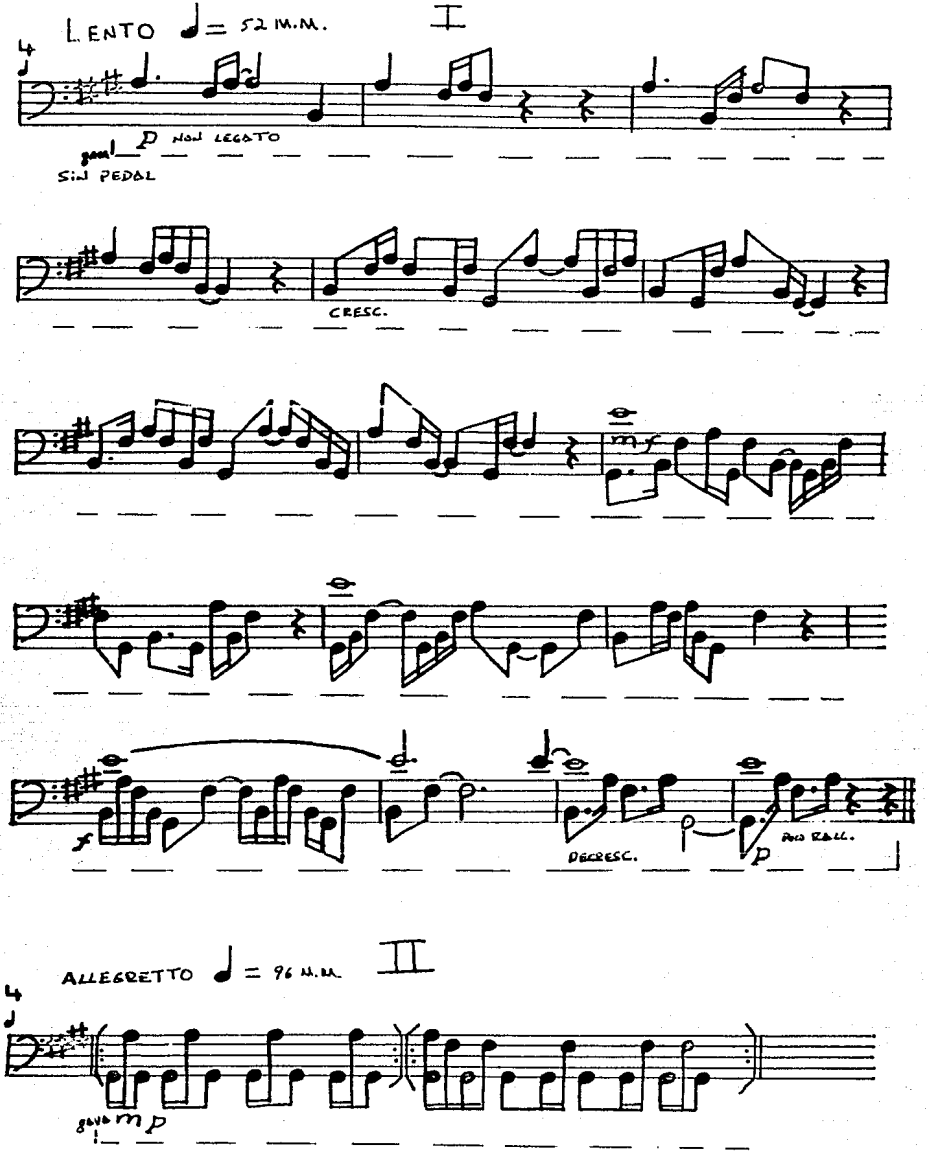
El "enganche" es la parte del arpa del piano donde se "enganchan" las cuerdas. El cabezal es la parte donde están las clavijas que sirven para afinarlo. La distancia especificada en el cuadro anterior se mide del enganche a las gomas.

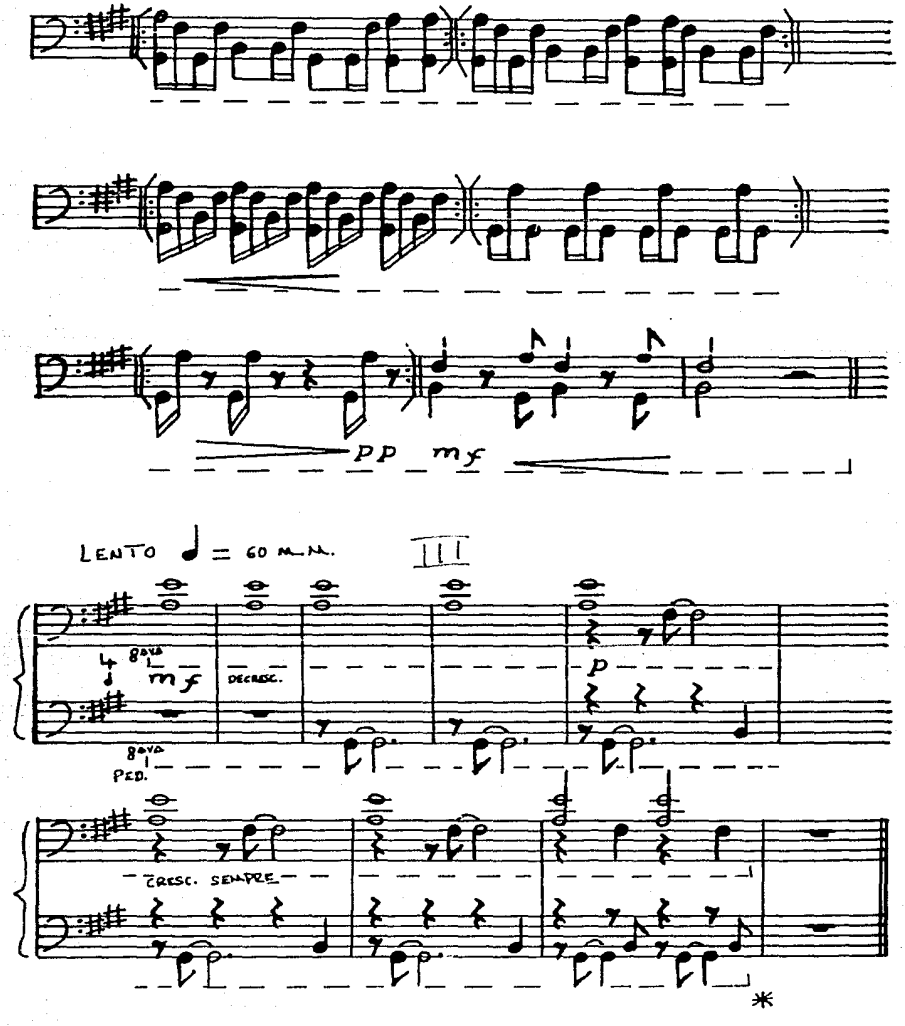
Preparación del piano de cola:

sonido	material	cuerdas (izquierda a derecha)	distancia (en centímetros desde los apagadores)
	goma de borrar	1-2	13 cms.
	goma de borrar	1-2	2 cms.
	goma de borrar	2-3	16 cms.
	goma de borrar	1-2	10 cms.
	goma de borrar	2-3	2 cms.
	goma de borrar	2-3	3 cms.
	goma de borrar		8 cms.

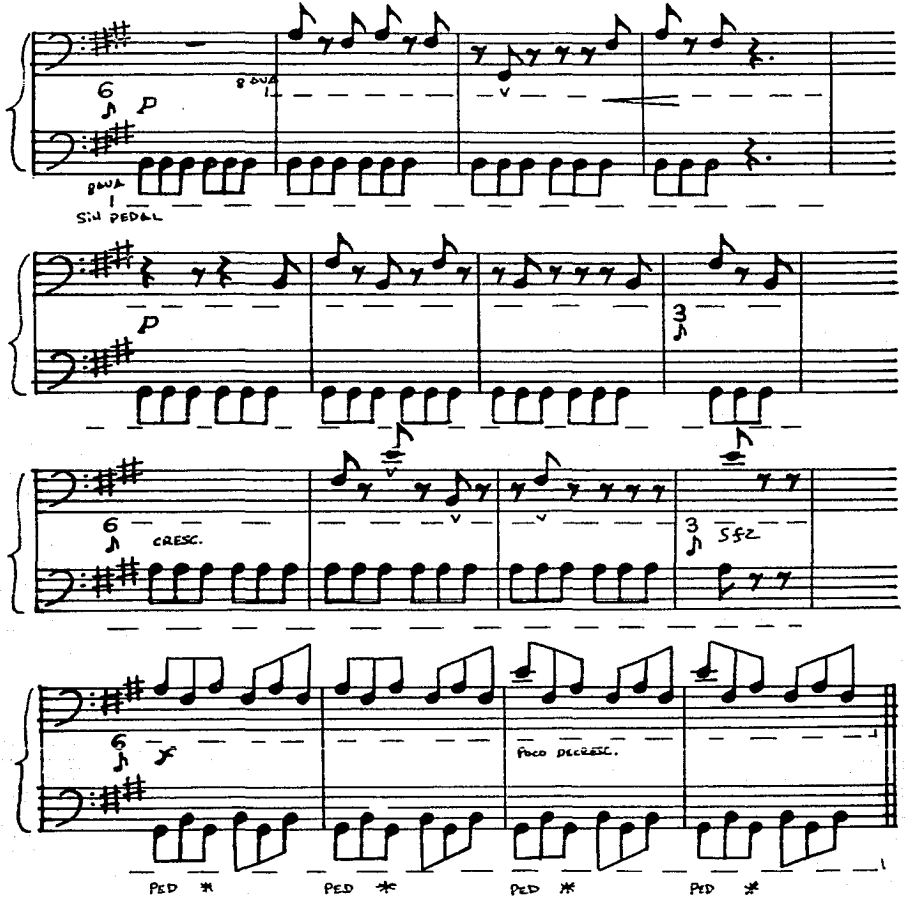
En el piano de cola la distancia se mide de los apagadores a las gomas (dicha distancia no se mide hacia el teclado sino hacia la cola del piano).

Si las barras del arpa no permiten colocar las gomas a la distancia indicada, el intérprete quedará en libertad de modificar dicha distancia, de acuerdo a su gusto y a las posibilidades.

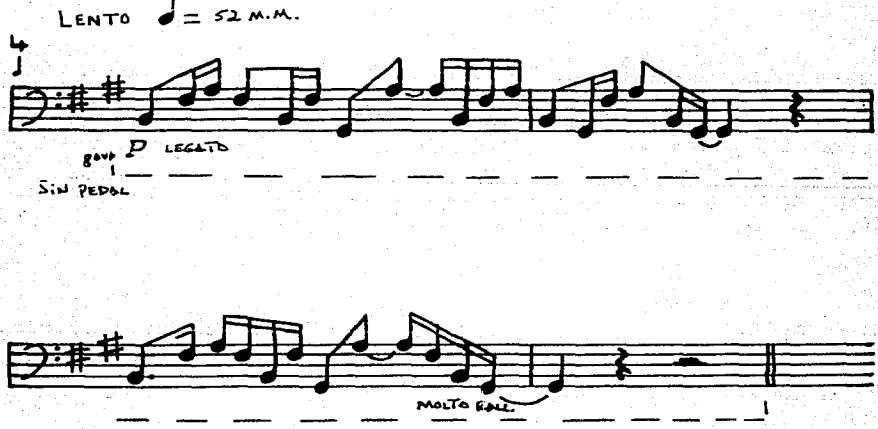

LENTO ♩ = 52 M.M.
I
p NON LEGATO
SIN PEDAL
CRESC.
mf
f
DECRESC.
p
RIT.
ALLEGRETTO ♩ = 96 M.M.
II
mp


pp
mf
LENTO ♩ = 60 M.M.
III
8va
mf
DECRESC.
p
8va
PED.
CRESC. SEMPRE

36 ALLEGRO ♩. = 84 M.M. IV



V



PIEZA # 9.

Símbolos.

= oprimir el pedal derecho inmediatamente después de haber tocado las notas. Un eco débil del acorde quedará sonando.

Para lograr el efecto del "eco débil" necesitamos experimentar con el pedal. Es probable que encontremos tres casos:

1) si el pedal entra antes de que los apagadores de cada nota apaguen el sonido, el resultado será que éste se prolongará como normalmente sucede con la acción del pedal.

2) si el pedal tarda en entrar y lo hace cuando el sonido ya ha sido anulado por los apagadores de las notas que tocamos, no habrá efecto de ningún tipo. El pedal que entra tarde no afecta al sonido.

3) si el pedal entra un poco después de que nuestras manos abandonan las teclas y los apagadores aún no borran totalmente el sonido, entonces el pedal recogerá unas vibraciones que provocarán un eco débil del que ya hemos hablado.

Es precisamente el tercer caso el que nos interesa en esta pieza.

39

ENÉRGICO ♩ = 76 M.M.

ff PED. SÚBITO PED SÚB. PED. SÚB. SIMILE

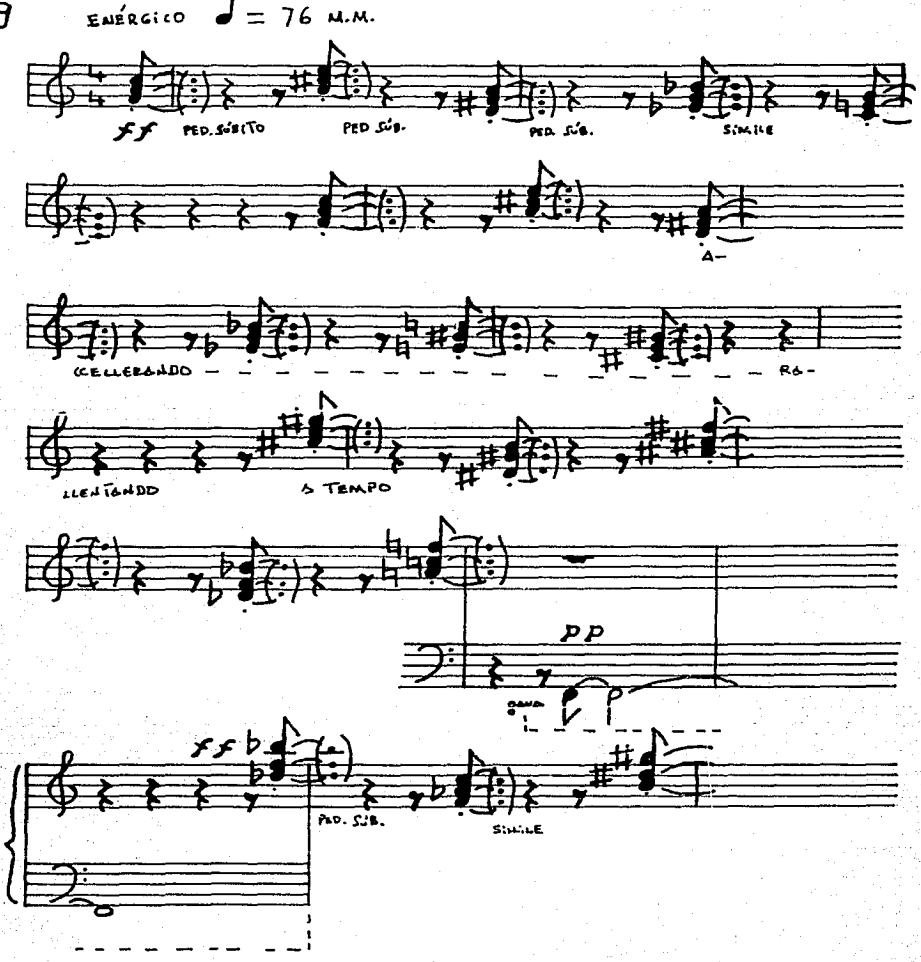
A-

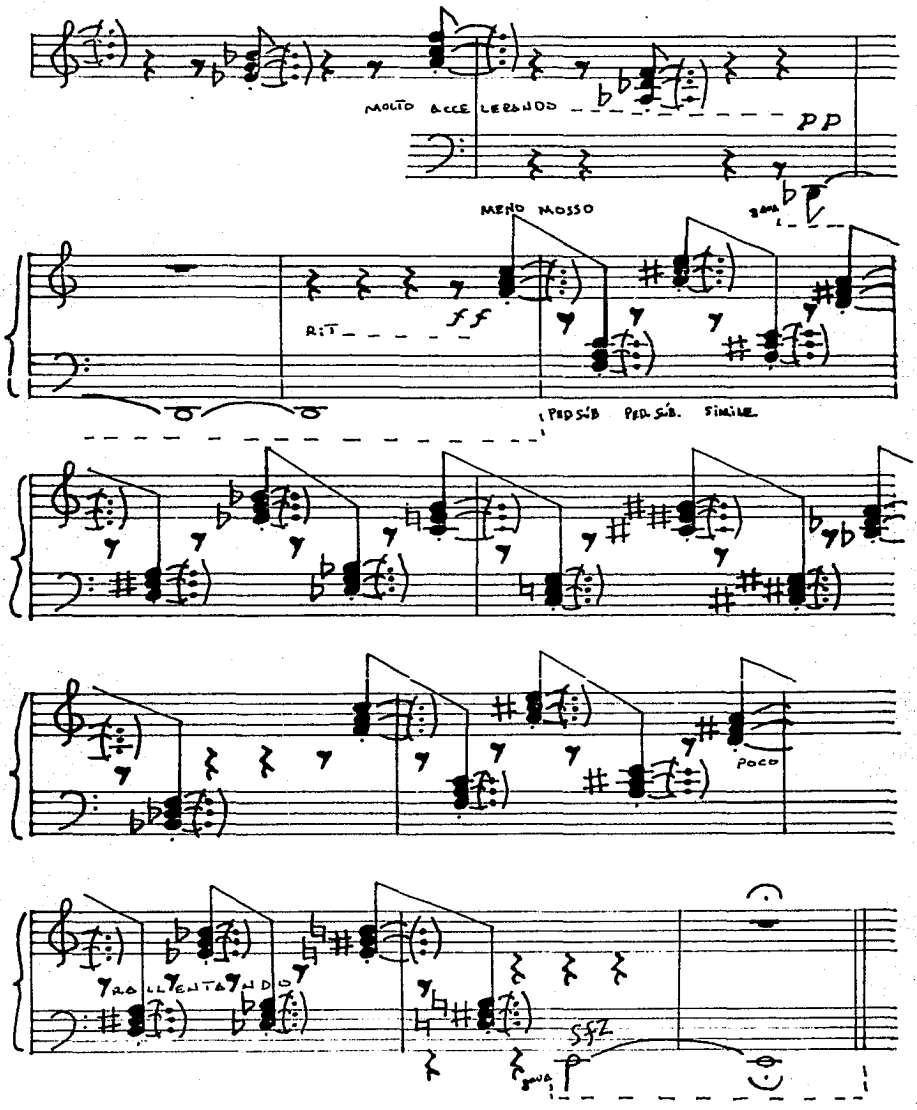
CCELLERANDO RA-

LLENTANDO A TEMPO

pp

ff PED. SÚB. SIMILE




MOLTO ACCELERANDO
pp
MENO MOSSO
RIT
ff
PED SÚB PED. SÚB. SIMILE
POCO
RALLENTANDO
SFZ

PIEZA # 10.

Símbolos.

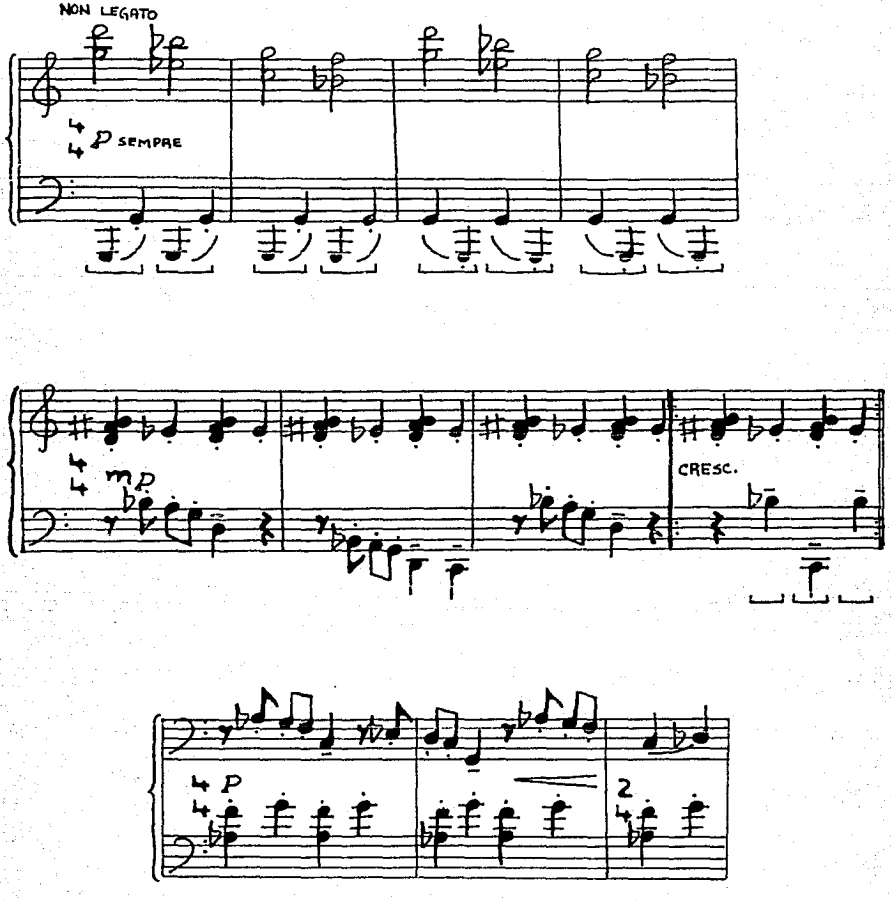
= repetir una vez el fragmento delimitado por estos signos.

Siete pequeños fragmentos conforman esta pieza. El ejecutante puede elegir el orden.

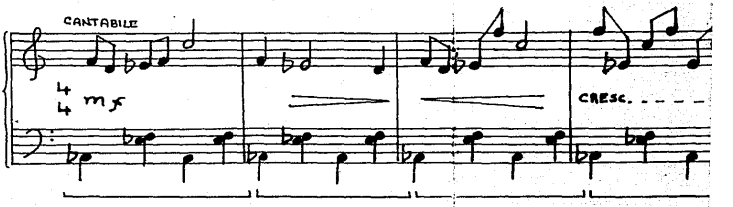
Si observamos detenidamente cada uno de los fragmentos, encontraremos que hay algunos que tienen octavos como figuras rítmicas principales y otros que no tienen uno solo. Esto nos puede ayudar a encontrar una secuencia que tenga cierta lógica, si pensamos en el contraste que se puede lograr.

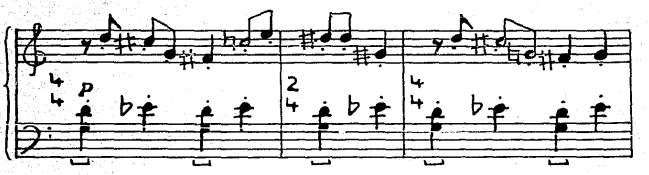
El pulso indicado será respetado en todos los fragmentos y el encadenamiento entre uno y otro deberá lograrse sin pausas, sin silencios, como si estuvieran escritos uno después del otro.

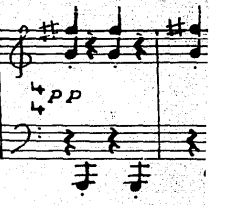
El fragmento con el que se elija comenzar deberá repetirse al final.

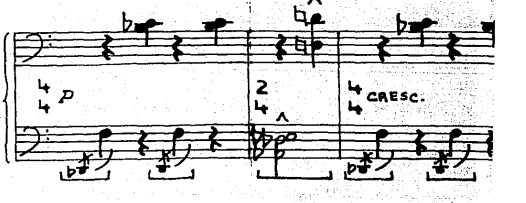

NON LEGATO
P SEMPRE
mp
CRESC.
P
2

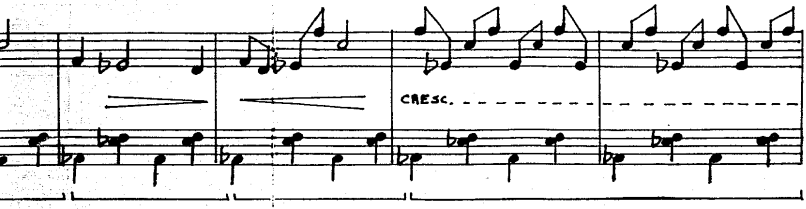
ALLEGRETO ♩=126 M.M.

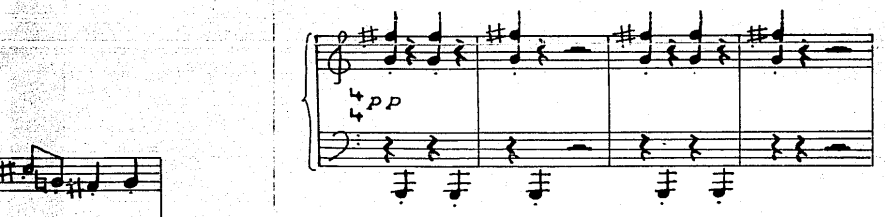


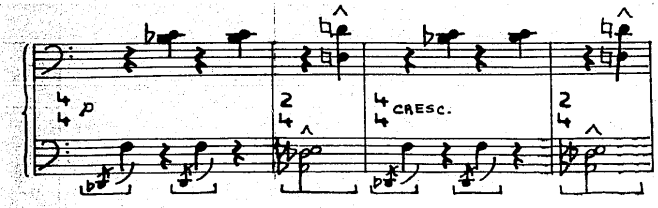







CRESC.


pp


p
CRESC.

PIEZA # 11.

Símbolos.

= teclas que son oprimidas sin producir sonido.

= calderón de duración breve.

= calderón de duración media.

= calderón de duración larga.

= oprimir el pedal derecho inmediatamente después de haber tocado las notas. Un eco débil del acorde quedará sonando.

= repetir una vez el fragmento delimitado por estos signos.

El orden de los fragmentos va a estar determinado básicamente por un esquema. Dicho esquema responde a la necesidad que tiene el compositor de repetir un fragmento.

Por lo tanto, formalmente la pieza quedará como un pequeño rondó, con el fragmento central (marcado con la letra A) como el estribillo, y los otros (excepto la coda) como los episodios.

El estribillo irá perdiendo el último compás en cada una de las repeticiones. Por lo tanto el esquema general de la pieza será:

A (1+2+3+4)

Episodio

A (1+2+3)

Episodio

A (1+2)

Episodio

A (1)

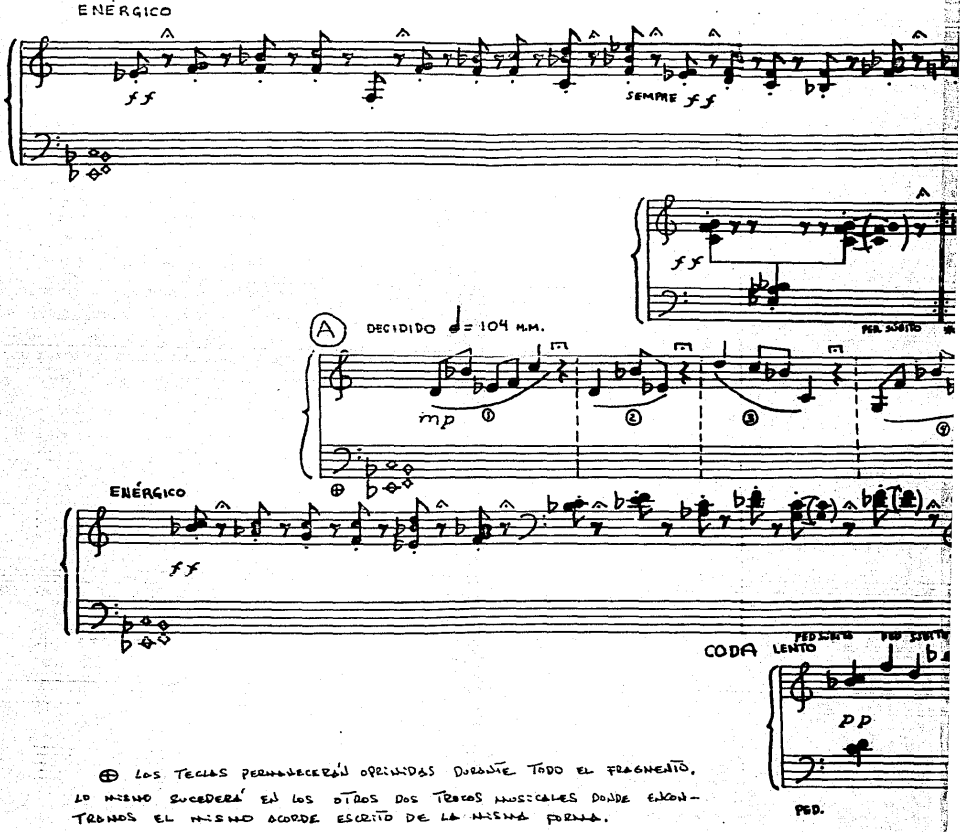
Coda

No hay indicación de compás (y las barras indican frases o ideas musicales más extensas). El pulso es, entonces, el recurso que usamos para el manejo del ritmo, junto con los tres tipos de calderones que están escritos.

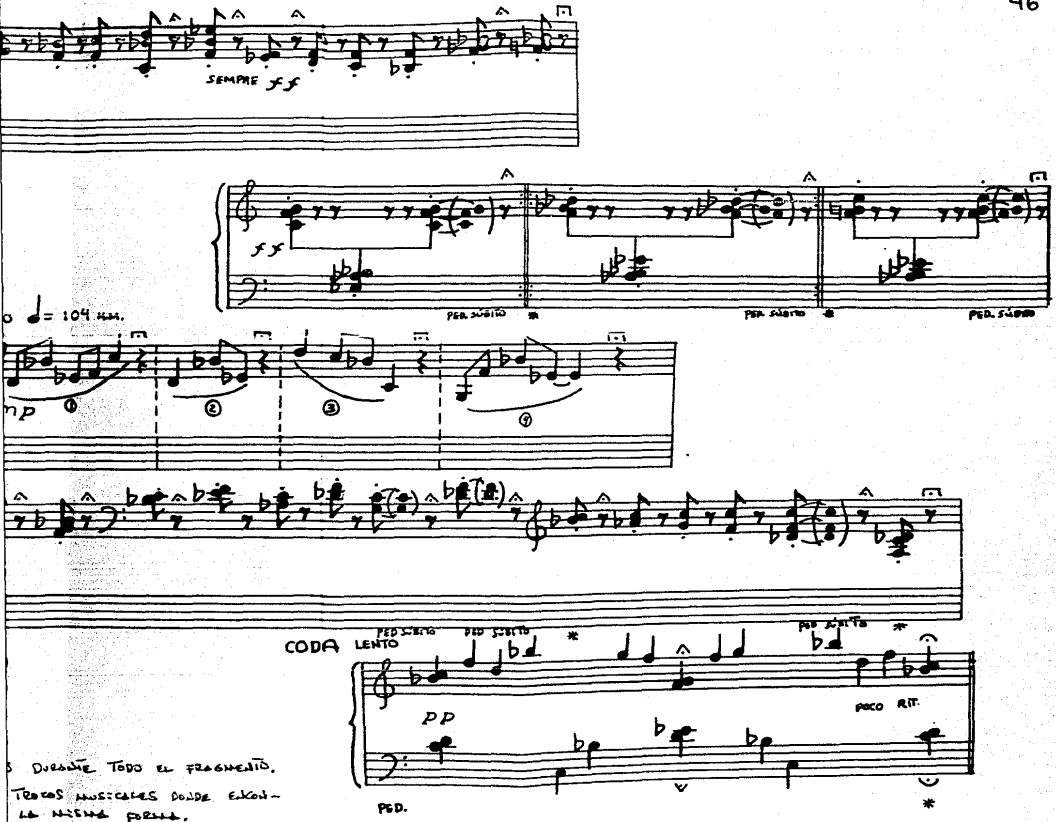
No debe haber ningún ritardando antes de los calderones, a menos que esté indicado (como en la coda).

La unión entre los fragmentos (como siempre hay un calderón al final de cada uno de ellos) no es tan rígida como en la pieza anterior.

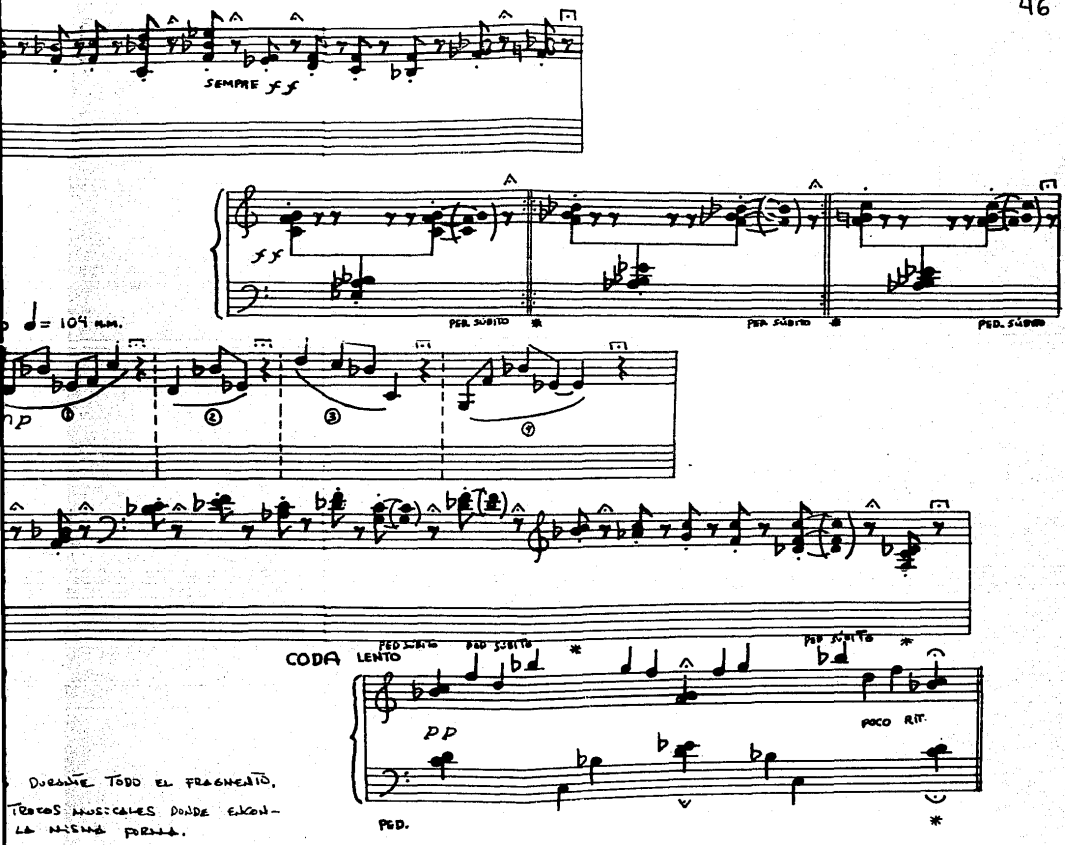
El intérprete sólo podrá elegir el orden de los episodios y el tempo "lento" de la coda.



⊕ LOS TECLAS PERMANECERÁN OPRIMIDAS DURANTE TODO EL FRAGMENTO. LO MISMO SUCEDERÁ EN LOS OTROS DOS TROZOS MUSICALES DONDE ENCONTRAMOS EL MISMO ACORDE ESCRITO DE LA MISMA FORMA.



S DURANTE TODO EL FRAGMENTO.
TROCOS MUSICALES DONDE ENCON-
LA MISMA FORMA.



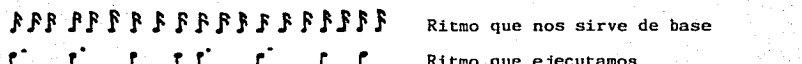
DURANTE TODO EL FRAGMENTO, TROZOS MUSICALES DONDE ELCON-LA MISMA FORMA.

PIEZA # 12.

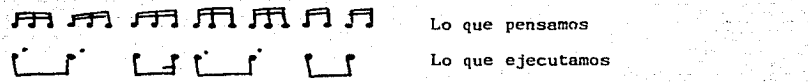
Nuevamente nos encontramos una pieza que no tiene indicación de compás. A diferencia de la segunda y la tercera (donde el intérprete tiene gran libertad para manejar el tempo y el compás), aquí observamos una forma precisa de indicar el tempo, el ritmo y el mismo compás a travez de la escritura.

El tempo se determina con el valor metronómico del dieciseisavo que va a servir de base para darle el valor exacto a cada nota. Si pensamos que los dos primeros octavos de la pieza contienen cada uno dos dieciseisavos, podremos reproducir el ritmo exactamente como lo pide el compositor:

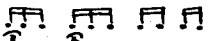
El caso anterior es muy sencillo, pero veamos ahora el segundo compás:



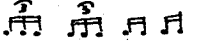
Otra manera de escribir lo anterior es:



Así resulta más claro el número de dieciseisavos que le corresponden a cada nota. No debemos olvidar que cada doble-corchea tiene exactamente el mismo valor metronómico (indicado al comienzo de la pieza). Existe un peligro de ejecutar esto:

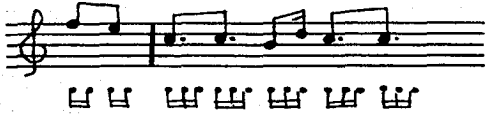


como esto:



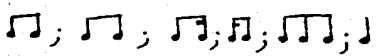
convirtiendo un compás de 10/16 (que es el de arriba) en otro, muy diferente de 4/8 (que es el de abajo).

Se recomienda, antes de abordar la pieza, el siguiente ejercicio:

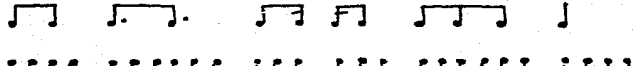


Sería muy útil hacer este ejercicio con toda la pieza.

Hay otra forma de leer esta escritura rítmica que junto con la anterior, nos dará más seguridad en la ejecución de la pieza. Si analizamos toda la parte que está escrita para la mano derecha encontraremos estas figuras rítmicas diferentes:

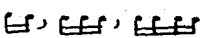


Si a cada figura la relacionamos con su subdivisión en dieciseisavos, podremos formar el siguiente cuadro:



1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 3 4

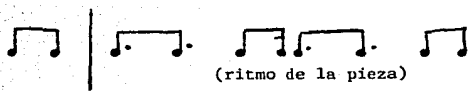
Si además, esta relación la reforzamos, de manera que cada que encontremos cualquier figura pensemos inmediatamente en:



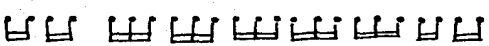
1 2 1 2 3 1 2 3 4

según sea el caso, podremos interpretar toda la parte de la mano derecha de esta pieza con mucha fluidez.

Se recomienda, para reforzar esta otra forma de leer, el siguiente ejercicio:



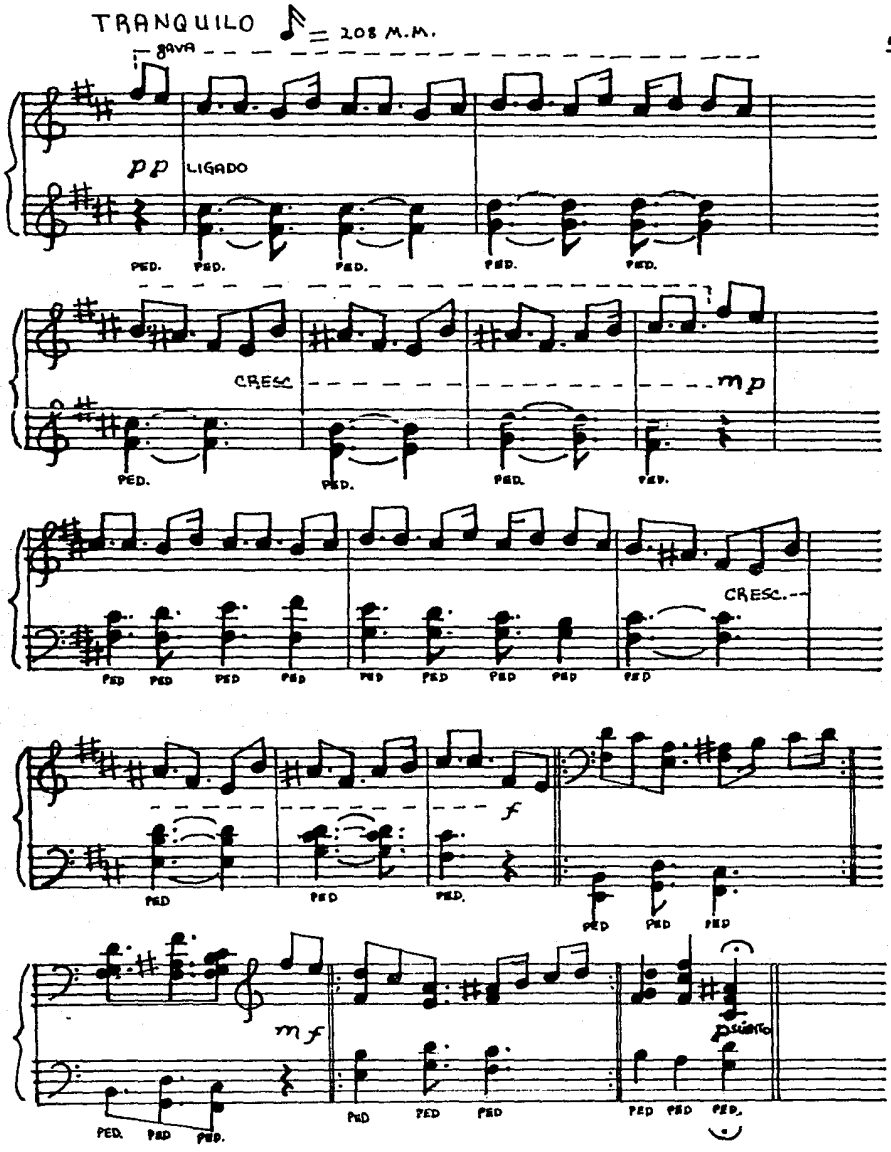
(ritmo de la pieza) con las palmas



1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 hablado

Después de estos ejercicios el único problema que quedaría por resolver es la lectura del ritmo de la mano izquierda, problema que se simplifica si

observamos la coincidencia de ésta con la derecha. Es decir, la cuenta que nos ayuda a tocar la mano derecha debe ayudarnos también para tocar la izquierda.

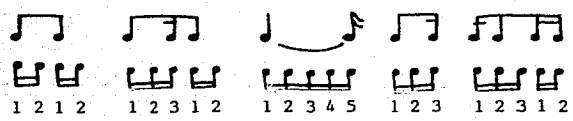

TRANQUILO
= 108 M.M.
8va
pp
LIGADO
PED.
CRESC.
mp
f
mf
p sempre

PIEZA # 13.

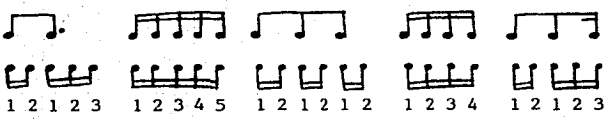
Usando nuevamente el lenguaje rítmico de la pieza anterior, nos encontramos ante un caso más complicado. Si ya habíamos trabajado con seis figuras rítmicas diferentes, en ésta lo haremos con dieciseis.

Volvemos a tomar como base rítmica el dieciseisavo (que lo debemos deducir del valor del octavo, indicado al comienzo de la pieza).

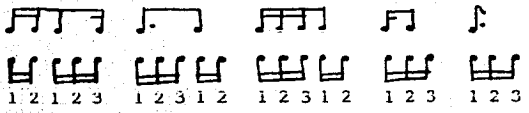
Recomendamos el siguiente ejercicio (en el que están las dieciséis figuras rítmicas):



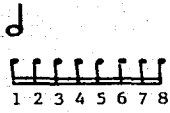
con las palmas
con la voz



con las palmas
con la voz



con las palmas
con la voz

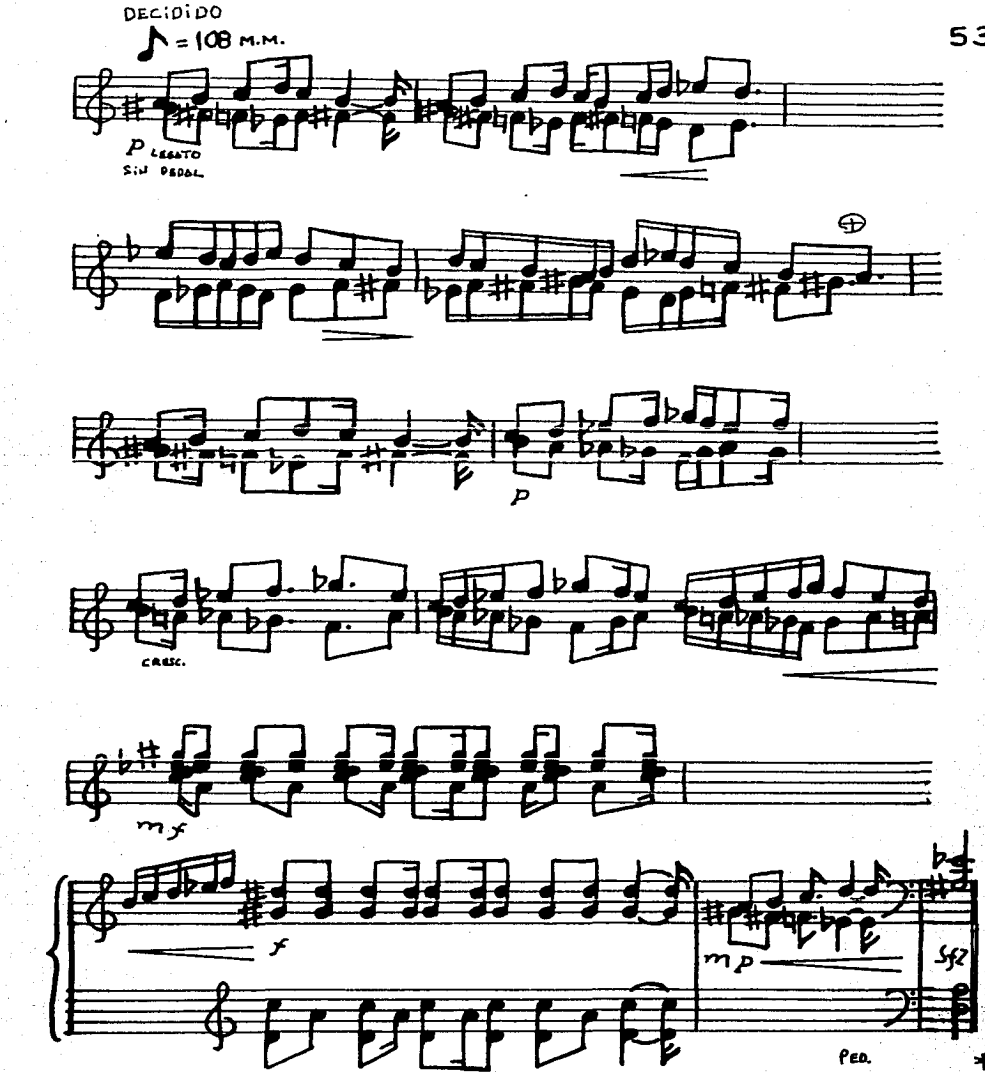


con las palmas
con la voz

Después de ejecutar con fluidez el ejercicio anterior recomendamos hacer un ejercicio similar, que consiste en realizar todo el ritmo de la pieza con las palmas y la subdivisión del dieciseisavo con la voz:

1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 4 5 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3

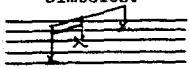
con las
palmas
con la
voz



⊕ "Sol#" y "La" suenan simultáneamente.

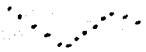
PIEZA # 14.

Símbolos.



= notas con ritmo determinado y con altura aproximada (pueden ser teclas blancas o negras).

= verticalmente representa la extensión del teclado. Horizontalmente el tiempo.



= notas con altura aproximada y con ritmo indeterminado. (Pueden ser teclas blancas o negras).

= duración en segundos de la secuencia.

El hecho de que en esta pieza no esté determinada la altura no significa que el intérprete pueda tocar cualquier nota o cualquier sucesión de notas. Es conveniente familiarizarse con los fragmentos donde la altura está indicada precisamente, para poder después escoger sonidos que estén dentro del marco musical de la obra.

En otras palabras, si en la secuencia que dura doce segundos, donde ni la altura ni el ritmo están determinados, el intérprete toca arpegios de acordes mayores o menores, escalas mayores, enlaces de dominantes a tónicas, seguramente logrará un contraste sorprendente con todo lo que antecede a dicha secuencia, aunque probablemente la pieza carecerá de lógica y las intenciones del compositor quedarán alejadas del resultado.

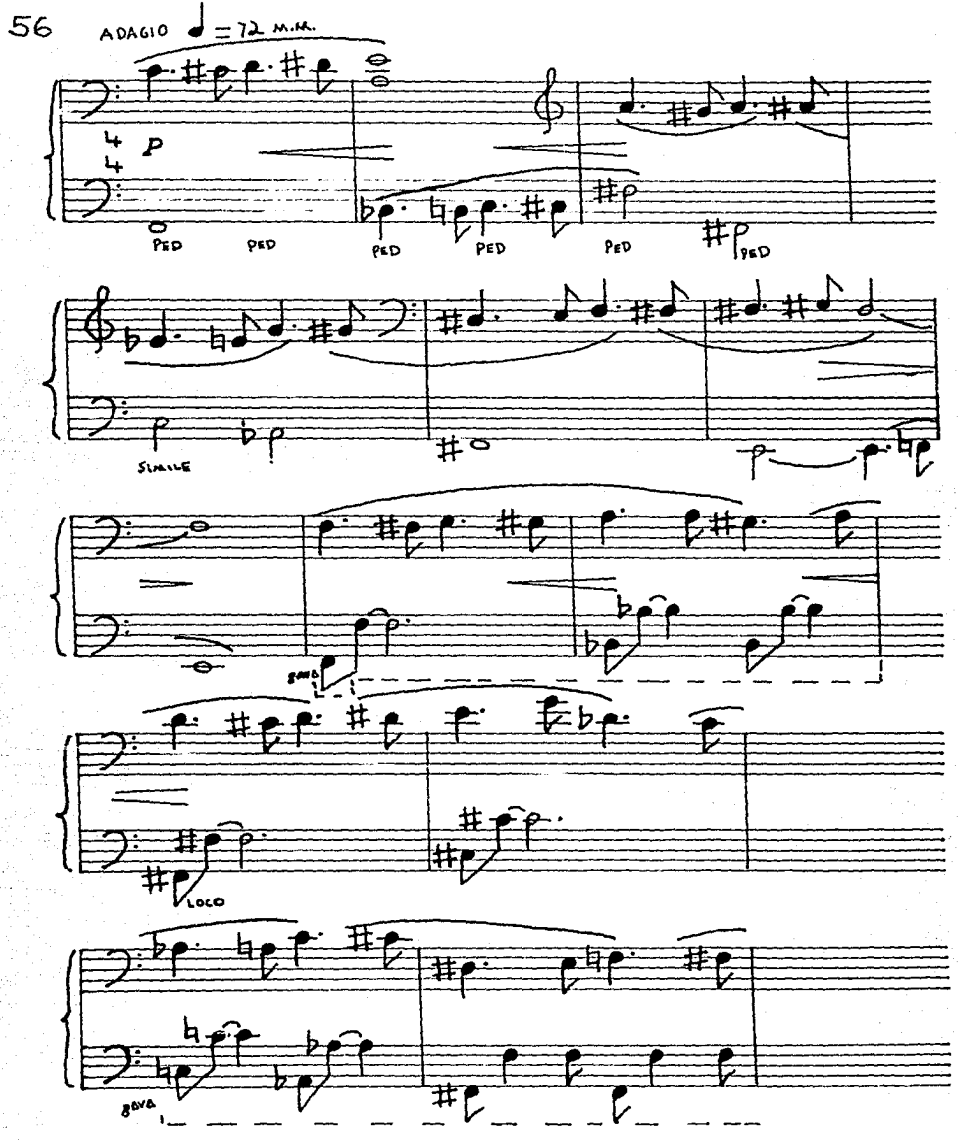
En esta pieza, el primer fragmento donde no se precisa la altura (entre los compases 23 y 29) también tiene una parte (la de la mano izquierda), donde sí hay notas determinadas. Esto, al mismo tiempo que limita al intérprete (porque además, las notas que él va a escoger deben seguir cierta línea, cierto trazo, indicado en la partitura), le asegura cohesión a la pieza.

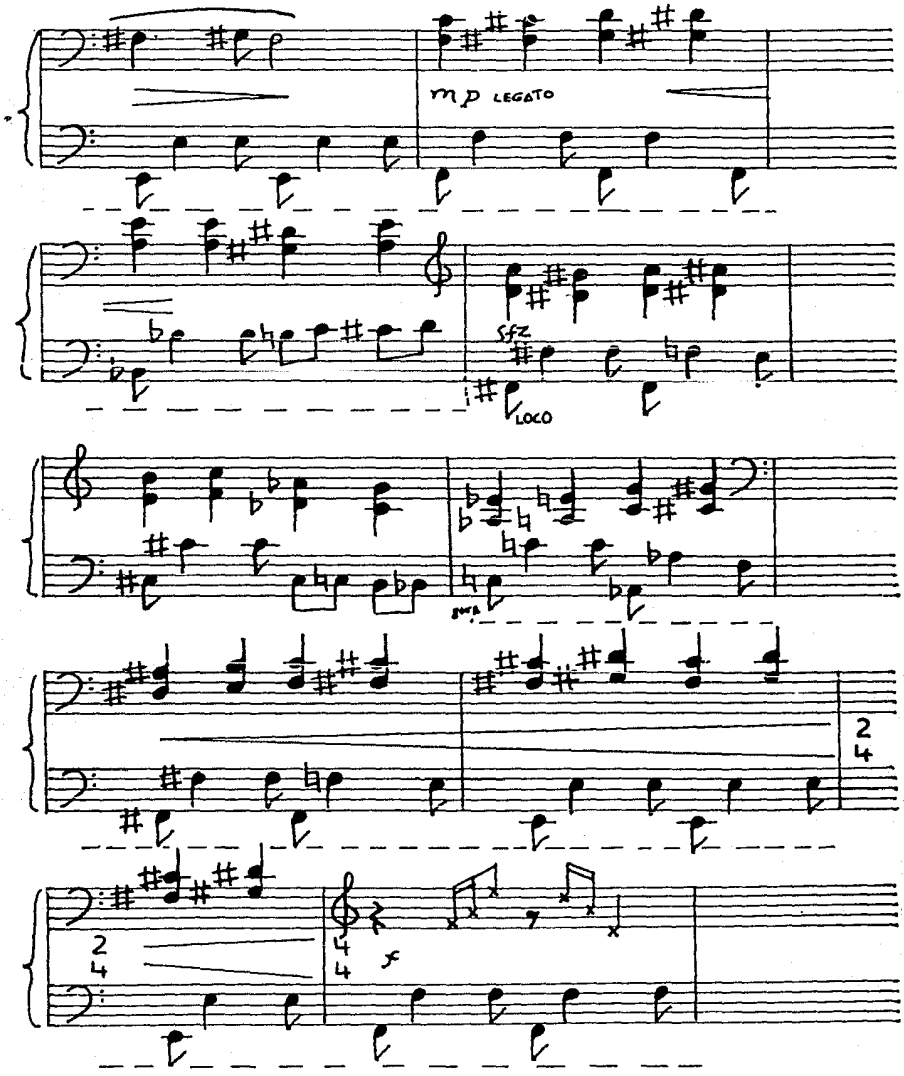
Pero en la secuencia que dura doce segundos (de la que ya hablamos), el intérprete tiene en sus manos la continuidad y la coherencia del discurso musical.

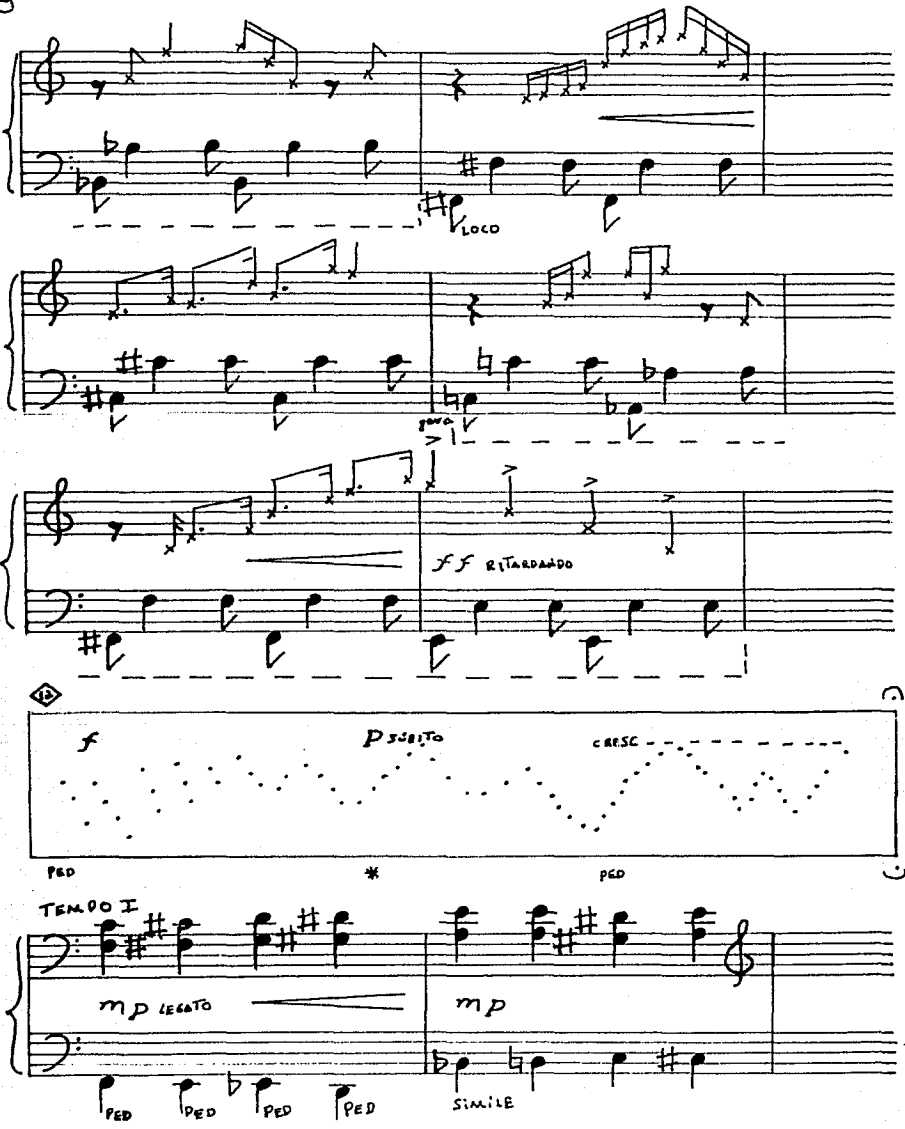
No es necesario que se precise con anterioridad lo que se va a tocar en dicho fragmento. El mejor resultado será el que se logre al conjuntar, por un lado la familiarización del intérprete con la obra, y por otro la improvisación o experimentación sonora que se dé en el mismo momento en que se esté ejecutando.

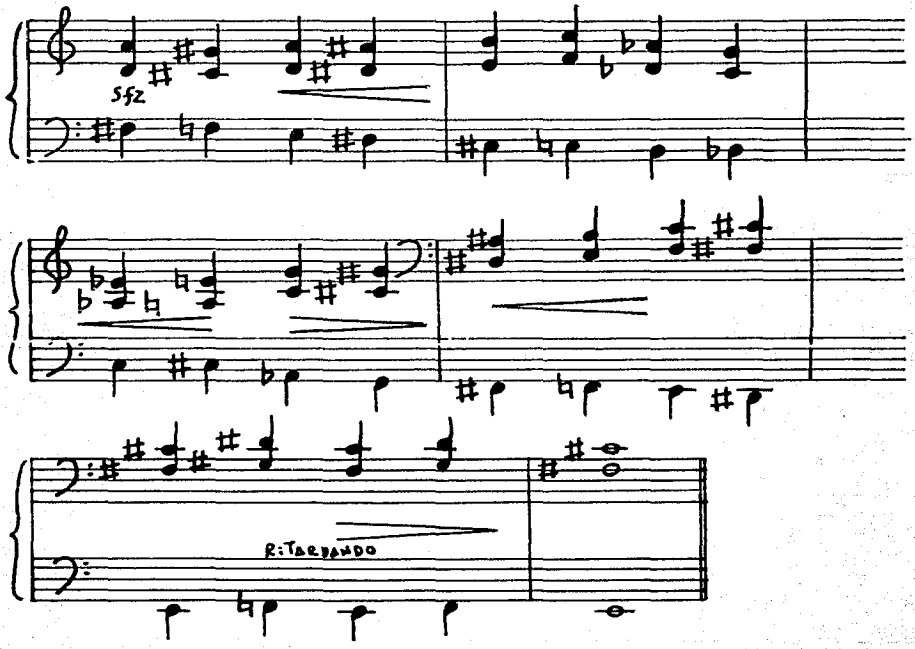
La indicación de doce segundos de duración da al intérprete libertad en el metro. Aquí no debe pensarse en un compás de 4/4, de 3/4 o de 6/8.

Es trabajo del ejecutante que en este fragmento no existan acentos periódicos. Es necesario entonces, que al tocarlo se piense en segundos. Los segundos son pulsos que tienen la misma importancia. No debemos agruparlos de ninguna manera.


56
ADAGIO ♩ = 72 M.M.
p
PED
PED
PED
PED
PED
PED
SIMILE
8VA
LOCO
8VA

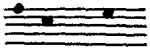

mp LEGATO
sfz
LOCO
2
4
2
4
4
4
f


LOCO
ff RITARDANDO
f
p SUBITO
CRESC
PED
*
PED
TEMPO I
mp LEGATO
mp
PED
PED
PED
PED
SIMILE


5fz
R:TARDANDO

PIEZA # 15.

Símbolos.

 = notas con duración proporcional al espacio que existe entre ellas.

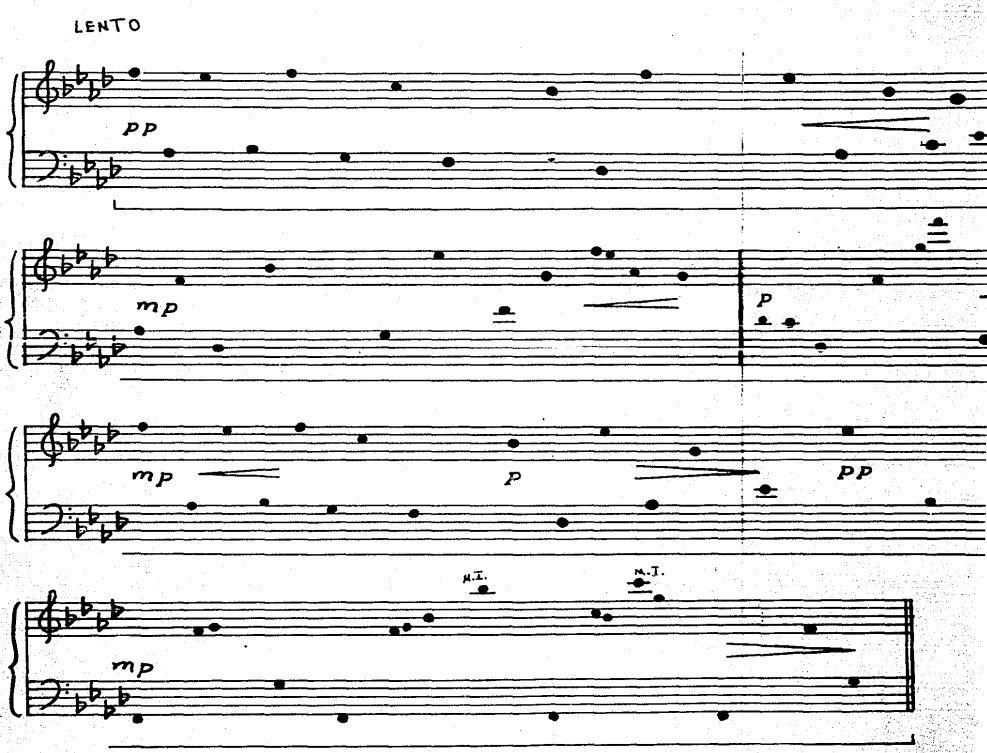
= indicación del pedal derecho,

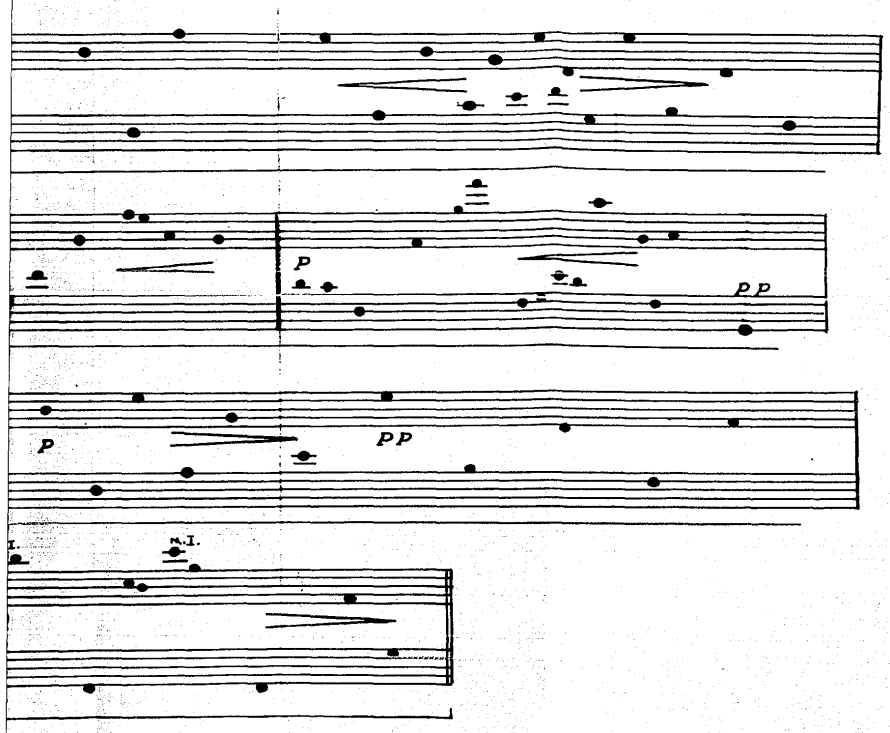
baja sube

La palabra "lento" que está escrita al comienzo de esta pieza, no tiene relación con ninguna cifra metronómica. Si generalmente, los adjetivos como allegro, moderato, andante, lento, son vagos, en esta pieza (al no existir ni un metro, ni un pulso determinados), el "lento" se vuelve completamente subjetivo.

Como la distancia que hay de una nota a otra es proporcional al valor de cada nota, a su duración, el "lento" se refiere entonces, a la velocidad con la que nuestra mirada recorre la partitura. Si esta velocidad es siempre la misma, es muy probable que evitemos el pulso constante, o sea, que evitemos sujetar la duración de cada nota a alguna unidad temporal (como lo puede ser un segundo o cualquier pulso metronómico).

Las barras de compás delimitan las frases musicales, (se convierten entonces en "barras de fraseo").


LENTO
pp
mp
p
mp
p
pp
M.I.
M.I.
mp


p
p p
p
p p
I.
M.I.

PIEZA #16.

Símbolos.

= notas con duración proporcional al espacio que existe entre ellas. El punto significa staccato.

= nota que deja de sonar hasta que comienza la siguiente.

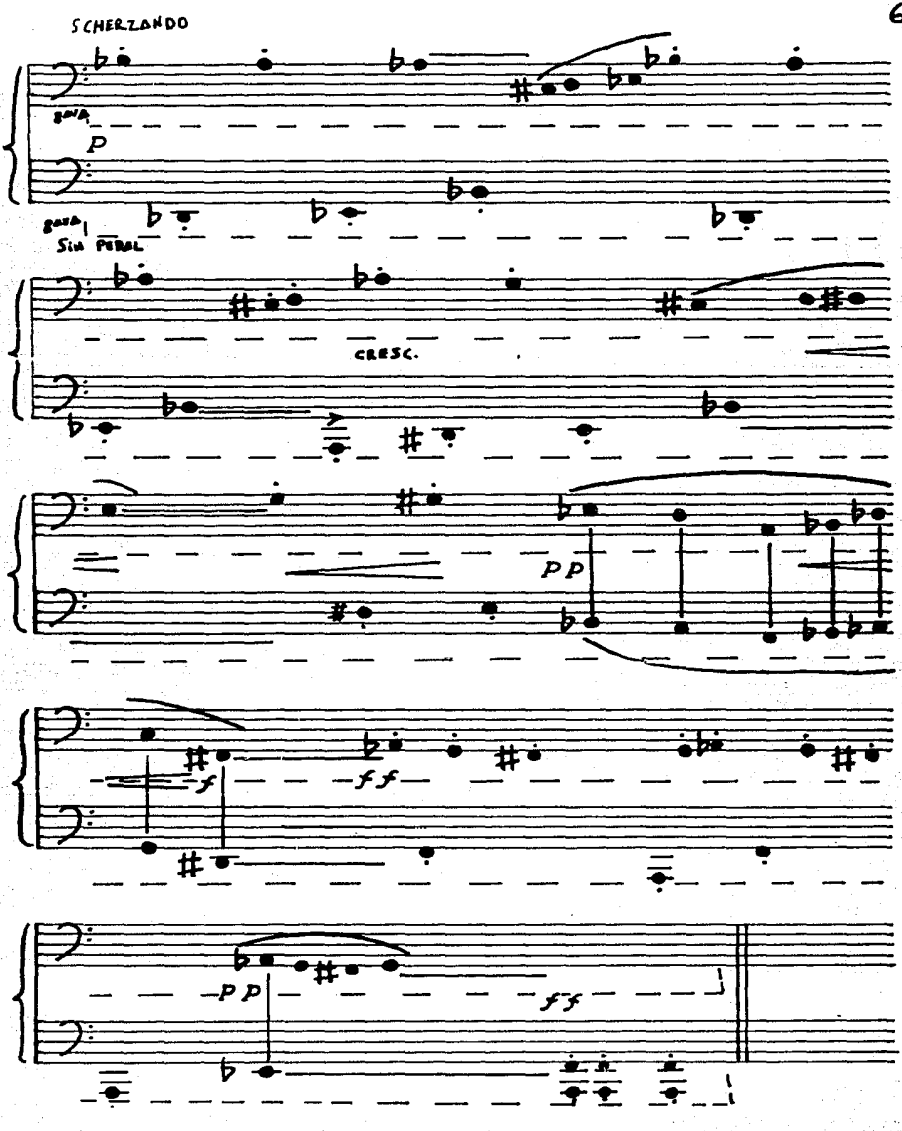
= notas que se ejecutan simultáneamente.

Lo dicho para la pieza anterior es muy útil para ésta.

Ahora encontramos sonidos cortos (staccato), sonidos que se ligan con otros y notas que suenan simultáneamente.

Es necesario, como lo es para la pieza anterior, evitar el pulso.

Aquí no encontramos barras de compás (o de fraseo, como las denominamos en la pieza anterior). Las frases se encuentran una inmediatamente después de la otra. Sólo el espacio que existe entre las notas y las repeticiones de cierto material nos dan la clave para encontrar las frases musicales. Este trabajo ahora corresponde completamente al intérprete.


SCHERZANDO
SIN PEDAL
CRESC.

PIEZA #17.

Símbolos.

= presionar la cuerda antes de los apagadores (con una mano) y ejecutar la nota indicada en el teclado (con la otra mano).

= oprimir las notas encasilladas sin producir sonido (con una mano) y hacer un glissando sobre las cuerdas en la región indicada (con la otra mano).

= calderón de duración larga.

= calderón de duración corta.

Para la ejecución de esta pieza, donde el intérprete debe producir algunos sonidos tocando directamente en las cuerdas, no se requiere forzosamente de un piano de cola. Si al piano vertical le quitamos la tapa superior, (en la que se recarga, cuando se abre, la tapa del teclado), podemos lograr fácilmente dichos sonidos.

El primer símbolo que aparece explicado requiere quizás una pequeña especificación: "antes de los apagadores" significa entre los apagadores y el cabezal o clavijero del piano.

Para poder localizar la cuerda que vamos a apagar, podemos marcarla escribiendo sobre un fragmento de "masking tape" el nombre de la nota, pegándolo en el apagador de dicha nota, o simplemente, podemos sumir levemente la tecla correspondiente y con esto, producir movimiento en el martinete, lo que indicará la cuerda que se va a presionar.

Como en el piano de cola el movimiento de los martinetes es menos obvio que en el vertical, siempre necesitaremos marcar las notas.

En el "meno mosso" tenemos un efecto sonoro muy particular. En este caso "pellizcamos" la cuerda con las yemas (como se especifica en la partitura), y contestamos tocando en el teclado. El sonido pellizcado es "piano" y la respuesta es "pianísimo". Para lograr esto se requiere de un estudio especial. Se recomienda efectuar un movimiento muy lento al atacar las notas en el teclado. (Si fijamos la articulación de la muñeca, las de los dedos y sumimos la tecla sólo con la articulación del codo, será más fácil lograr el "pianísimo").

En el efecto que sigue, el del glissando sobre las cuerdas, después de oprimir silenciosamente unas teclas, debe cuidarse el uso del pedal.

En el momento en que se realiza el glissando el pedal debe estar arriba (es decir, en la posición donde no afecta la duración del sonido). Inmediatamente después del glissando, cuando ya hemos escuchado sólo a ciertas cuerdas vibrando, podemos bajar el pedal, para capturar el sonido producido.

Es importantísimo seguir con cuidado las indicaciones de pedal, para lograr claridad o confusión sonora, según sea el caso.

Cabe aclarar que el estudio en un piano vertical es diferente al estudio en uno de cola y el trabajo invertido en uno no garantiza los mismos resultados en el otro.

INDECISO ♩. = 48 M.M.

mp

12
16

PED

p

PED

POCO SFZ

PED

p

PED

PED

PED

DOLCE

PED

MENO MOSSO

EN LAS CUERDAS

p

CON LA YEMA

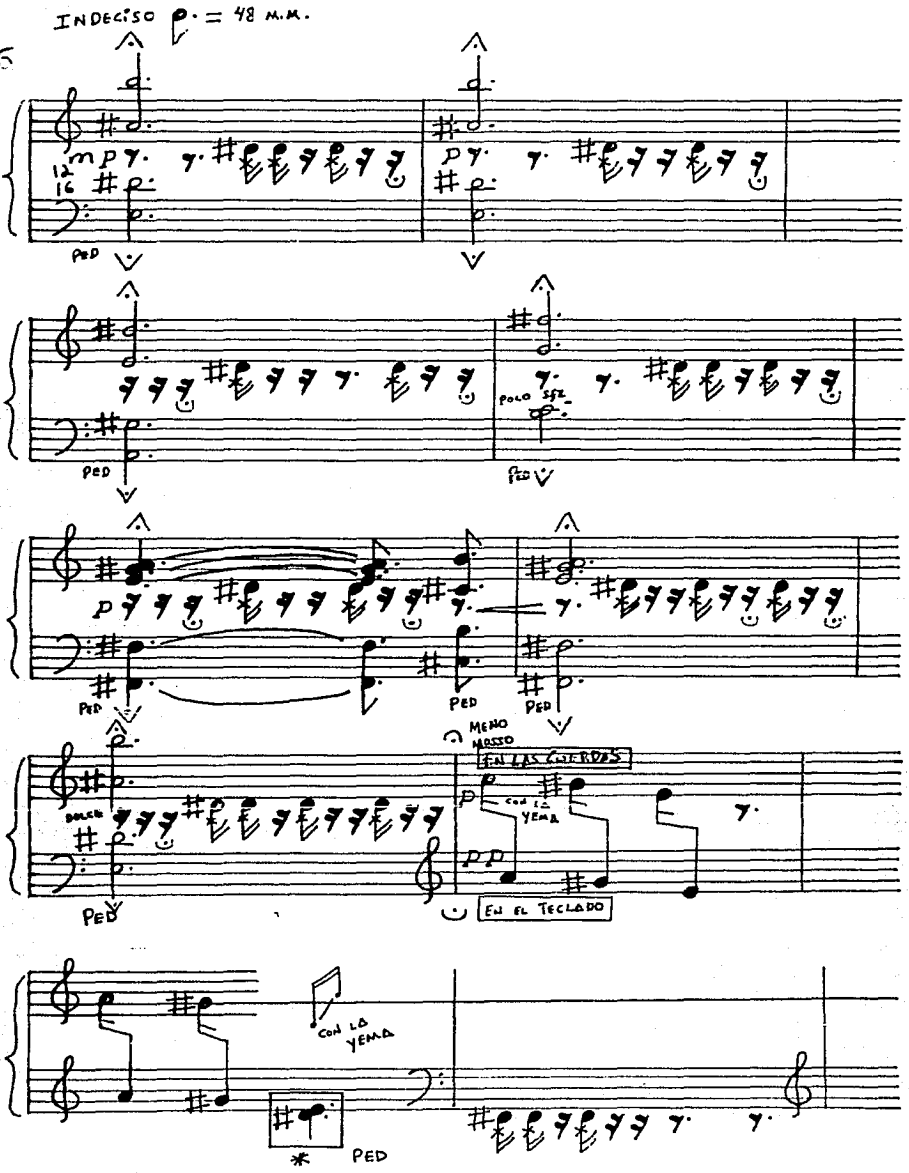
pp

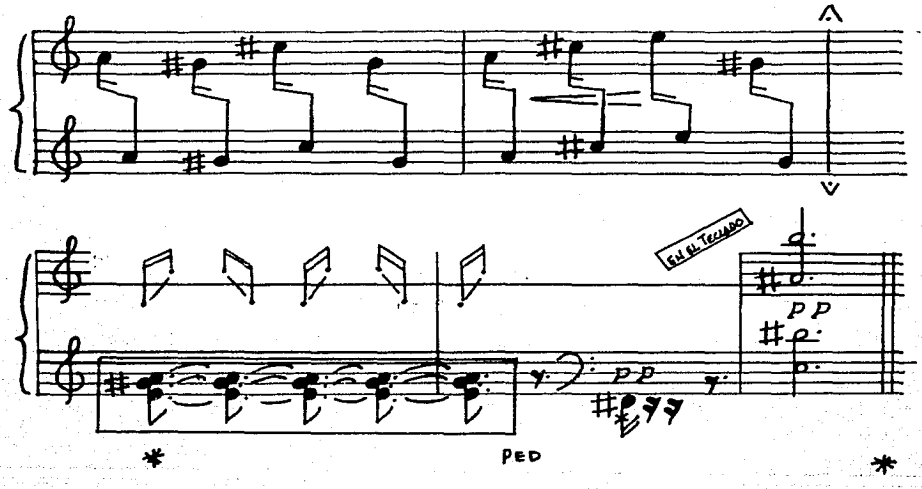
EN EL TECLADO

CON LA YEMA

*

PED

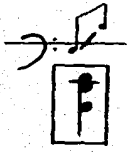



Ped. Tempo
pp
pp
PED

PIEZA # 18.

Símbolos.

= presionar la cuerda después de los apagadores (con una mano), para lograr el armónico escrito entre paréntesis, y ejecutar la nota indicada en el teclado (con la otra mano).



= oprimir las notas encasilladas sin producir sonido (con una mano), y hacer un glissando sobre las cuerdas, en la región indicada (con la otra mano).

= calderón de duración corta.

Ahora, el símbolo que nos servía para indicar una nota, ejecutada desde el teclado y apagada con la otra mano presionando la cuerda, va a indicar con una pequeña variación, la nota que se ejecuta (en el teclado) y el armónico que se debe lograr al presionar la cuerda "después de los apagadores". Esta expresión queda aclarada en el comentario de la pieza anterior.

Necesitamos presionar la cuerda en diferentes lugares hasta encontrar el armónico indicado. Una vez localizado, una manera de marcarlo puede ser, utilizando corrector líquido, el cual lo sitúa con claridad y tiene la ventaja de que se puede borrar, concierta facilidad.

También podemos producir un armónico presionando la cuerda con una goma de borrar (en el caso de que ejecutemos la pieza en piano de cola).

En el piano de cola es relativamente sencillo encontrar los armónicos. En el piano vertical las cosas se complican un poco.

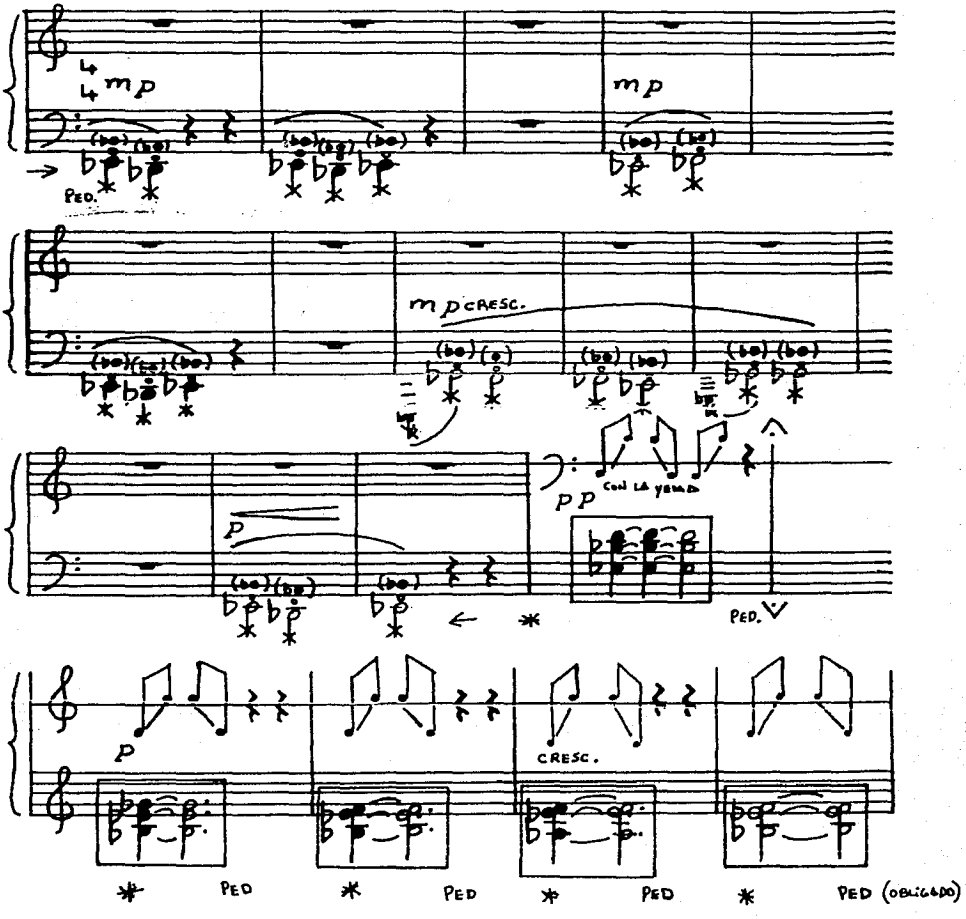
Si quitamos la tapa inferior (la que está debajo del teclado) se tendrá más o menos "a la mano", una región de las cuerdas donde se pueden encontrar armónicos. El problema es la distancia que existe entre las cuerdas y el ejecutante; una manera de acortar esa distancia consiste en emplear un objeto que podamos manejar fácilmente y que pueda presionar las cuerdas en un lugar

preciso. Dicho objeto puede ser un limpia-vidrios, que deberá ser de hule duro y de un tamaño práctico. Al usarlo, el intérprete podrá lograr armónicos en un piano vertical.

Cabe recordar que el estudio de esta pieza en un piano vertical es muy diferente al estudio en uno de cola.

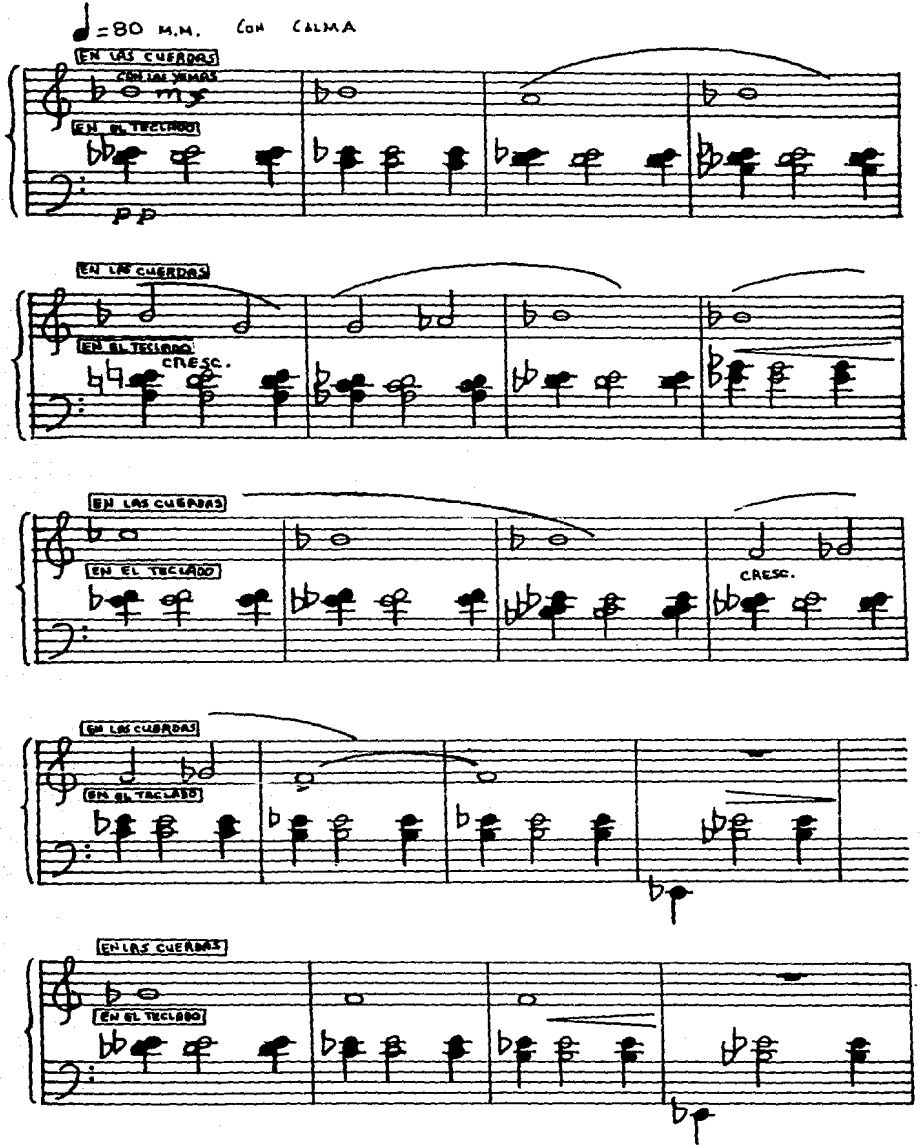
LENTO

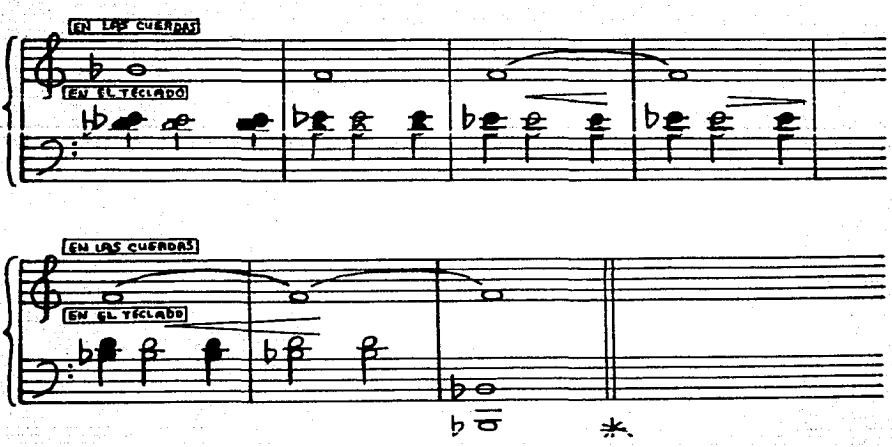
♩=52 M.M.



→ ← TRANSPÓRTESE UNA OCTAVA HACIA ARRIBA EN CASO DE QUE LAS BARRAS DEL ARPA NO PERMITAN LOGRAR LOS ARMÓNICOS.

71


♩=80 M.M. CON CALMA
EN LAS CUERDAS
CON LAS YEMAS
mf
EN EL TECLADO
pp
EN LAS CUERDAS
EN EL TECLADO
CRESC.
EN LAS CUERDAS
EN EL TECLADO
CRESC.
EN LAS CUERDAS
EN EL TECLADO
EN LAS CUERDAS
EN EL TECLADO

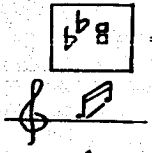

EN LAS CUERDAS
EN EL TECLADO
EN LAS CUERDAS
EN EL TECLADO

PIEZA #19.

Símbolos.

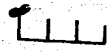
□ = nota larga, cuya duración estará determinada por la duracion del fragmento musical.

(•) = presionar la cuerda después de los apagadores (con una mano) para
○ lograr el armónico escrito entre paréntesis y ejecutar la nota
□ indicada en el teclado (con la otra mano).

 = oprimir las notas encasilladas sin producir sonido (con una mano) y hacer un glissando sobre las cuerdas, en la región indicada (con la otra mano).

◇ = teclas que son oprimidas sin producir sonido.
◇

= trino que asciende gradualmente y cromáticamente (ver comentario)

 = abreviación de

= decrescendo hasta el silencio.

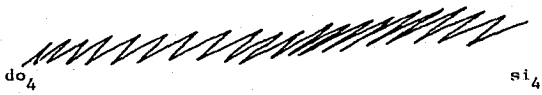
El recurso para manejar el tiempo en un fragmento de la pieza número 14, es utilizado aquí fundamentalmente. El agrupamiento por segundos (primero 16, luego 16, más adelante 12, etc.) también indica agrupamiento de ideas musicales. La duración de las notas estará definida por la duración del fragmento.

Si se ejecuta en piano vertical, conviene utilizar un limpia-vidrios, de la misma forma que en la pieza anterior. Si éste mide de largo 15 centímetros o más, podemos encontrar una posición donde se produzcan todos los armónicos que se piden. Es decir, una vez que presionamos la cuerda del "la" índice 3,

(primera nota de esta pieza), con el limpia-vidrios, produciendo como armónico el do sostenido, deben poderse lograr los armónicos de las demás notas escritas sin cambiar la posición. Esto nos dará cierta comodidad.

En el fragmento que dura 21 segundos, la utilización del pedal es como sigue: se oprime después del glissando y se levanta cuando se inicia el siguiente glissando. Así, el sonido será claro y ligado.

En el primer fragmento que dura 10 segundos, encontramos un trino que se debe ejecutar sobre las cuerdas. Una manera de hacerlo consiste en un movimiento zigzagueante de la mano (y del dedo que esté sobre las cuerdas) que va poco a poco de izquierda a derecha, (es decir, del "do" índice 4 al "si"del mismo índice. Tal movimiento se puede dibujar así:

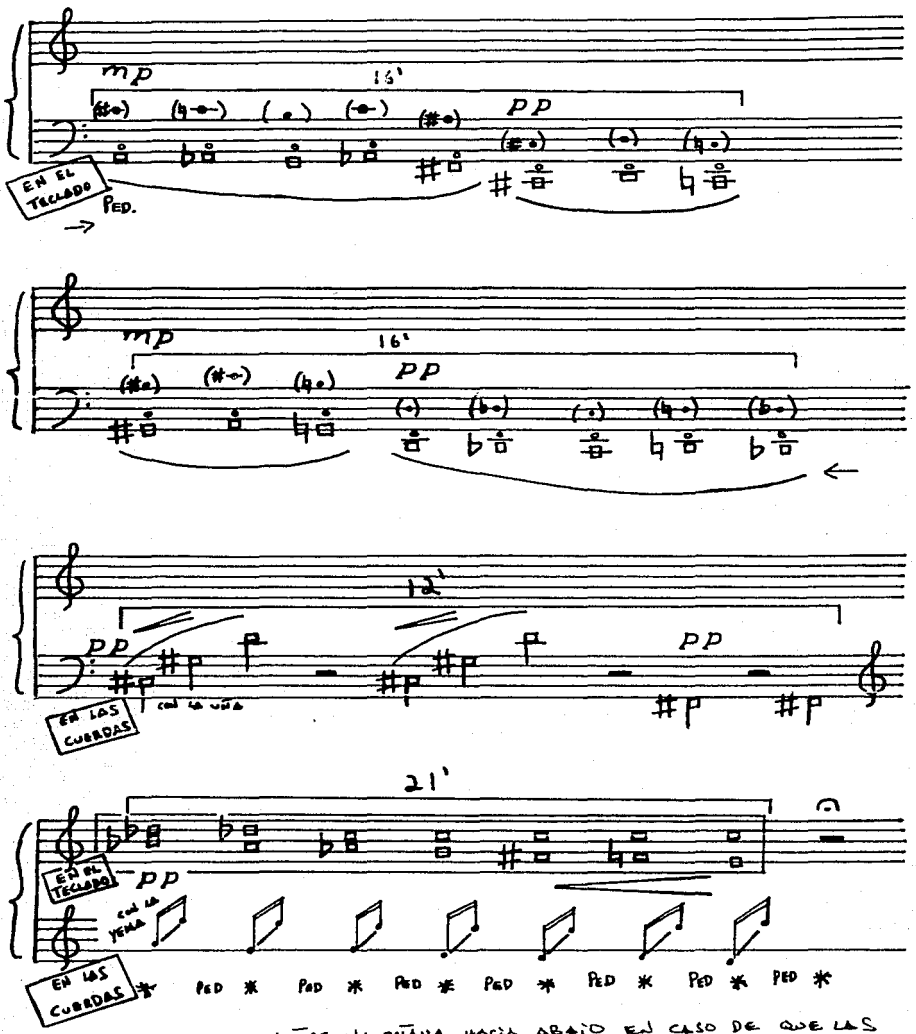


La altura de las notas que están fuera del pentagrama y que no tienen líneas adicionales es determinada por el intérprete.

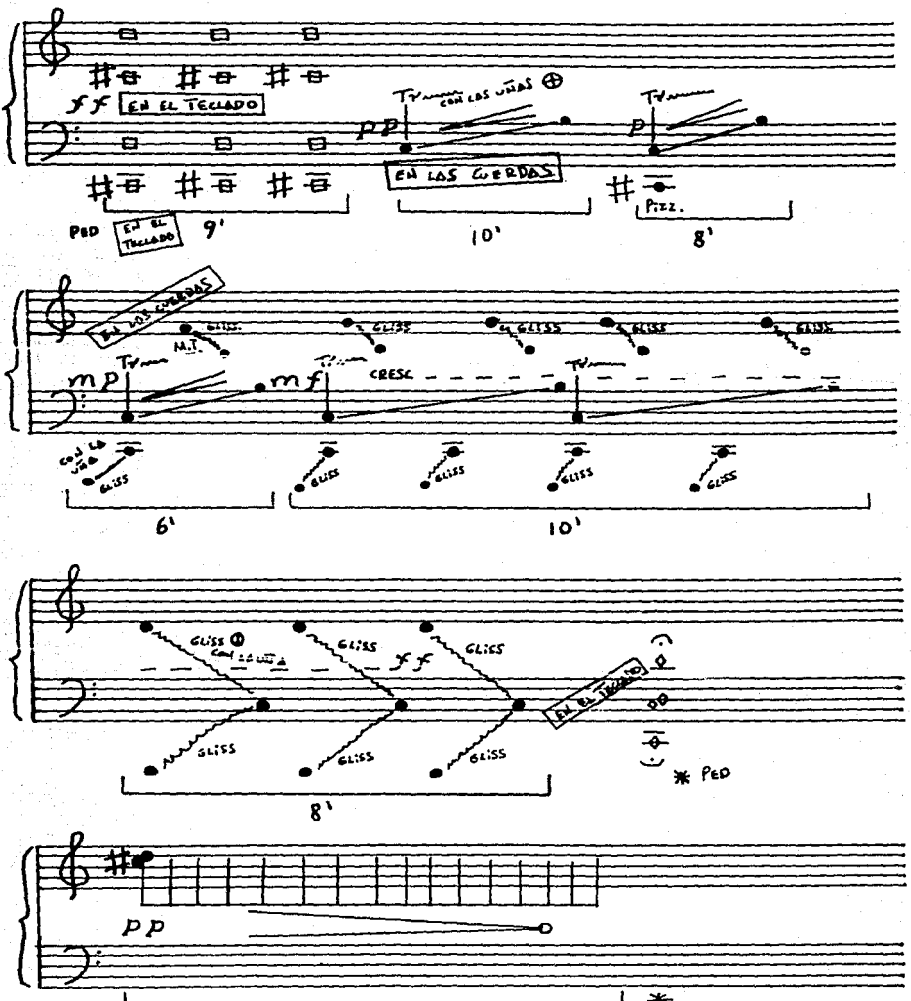
El fragmento que dura 6 segundos y el que le sigue tienen, junto con el trino que asciende (de la mano derecha), un glissando (de la izquierda). Se recomienda estudiar muy lentamente tanto el trino como el glissando, para lograr completa independencia entre las dos manos.

Es aconsejable tener siempre en mente el pulso, (que en este caso equivale al segundo), para darle un valor a cada nota, que esté relacionado con la duración de todo el fragmento. Así, si tenemos ocho notas dentro de un fragmento que dura 16 segundos, cada una valdrá 2 segundos. En otros fragmentos, donde la duración no es divisible exactamente entre el número de notas que contiene, el valor de cada nota es aproximado.

GRAVE



TRANSPÓRTESE UNA OCTAVA HACIA ABAJO EN CASO DE QUE LAS BARRAS DEL ARPA NO PERMITAN LOGRAR LOS ARMÓNICOS.



⊕ S: LAS BARRAS DEL ARPA NO PERMITEN REALIZAR EL TRINO CON CALIDAD, TRANSPÓRTESE UNA OCTAVA HACIA ARRIBA.

Ⓘ S: LAS BARRAS DEL ARPA NO PERMITEN REALIZAR EL GLISSANDO, PROGRAMÉTELO Y EJECÚTELO LO MÁS RÁPIDO POSIBLE.

PIEZA # 20.

Símbolos.

= sonidos no determinados ni en métrica ni en altura.

= racimo de sonidos cromáticos que se ejecuta como glissando.

= ataque simultáneo.

= golpear las cuerdas con la mano en la región indicada.

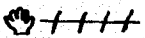
= segundos de duración de la secuencia.

= calderón muy largo.

= segundos de duración de la pausa.

= glissando; las líneas indican el recorrido de la mano sobre las cuerdas.

= la línea horizontal indica la duración de la secuencia o del sonido.

 = golpear varias veces con la mano en la región indicada sin que se interrumpa el sonido.

= verticalmente representa la extensión del teclado o del arpa del piano. Horizontalmente el tiempo.

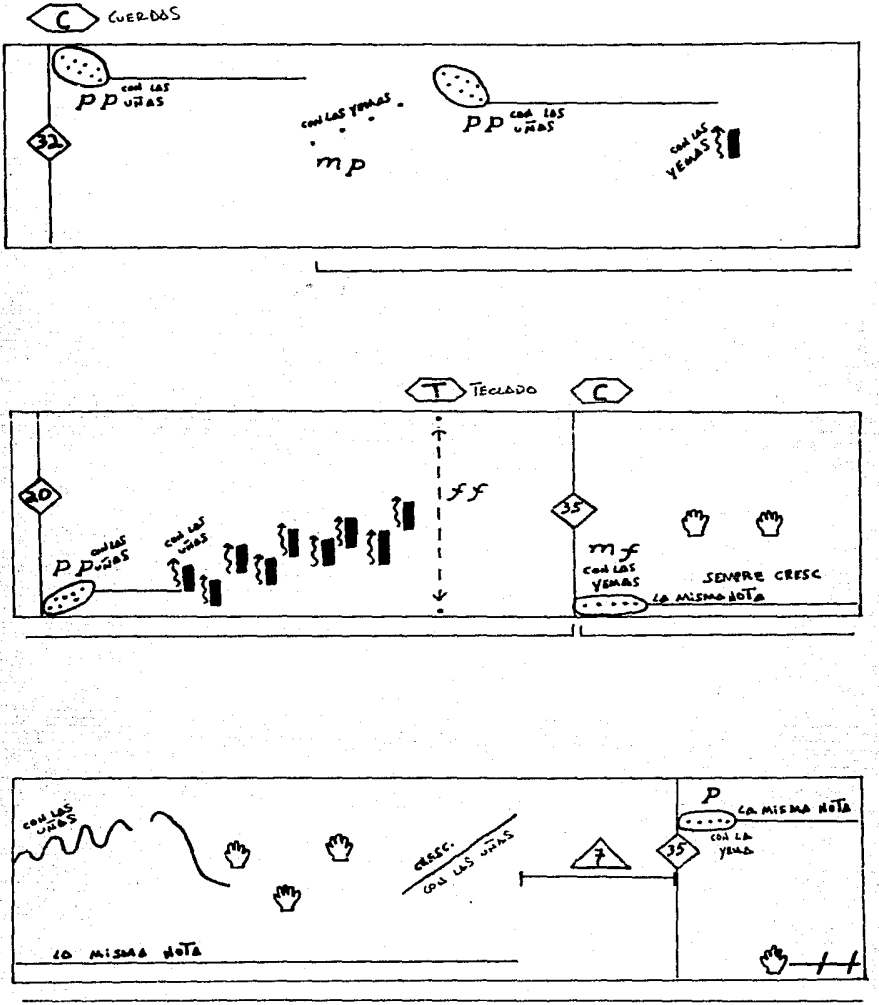
└──────┘= indicación de pedal baja└──────────┘sube

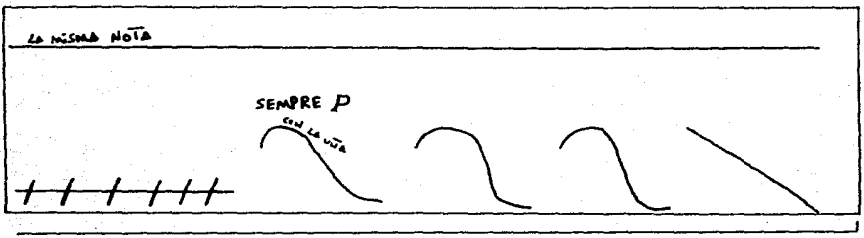
En esta pieza el compositor determina el matiz, la forma de producir el sonido (en el teclado, en las cuerdas, con las uñas, con las yemas, golpeando con la mano, etc.), la duración de todos los fragmentos que la componen y la textura. Lo que determina sólo aproximadamente, es la altura.

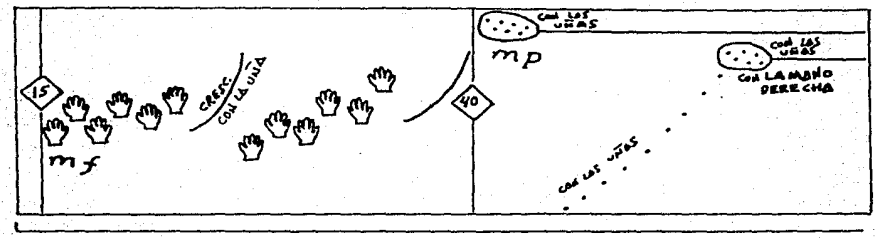
Los elementos que sí están determinados deben servir al ejecutante para "crear" la pieza en el momento en que la interpreta. O en otras palabras, aunque el compositor no proporcione los datos suficientes para la ejecución de su obra, sí ofrece los necesarios para que el intérprete logre un resultado sonoro que aquel ya previó. La escritura entonces, debe servir para tal efecto.

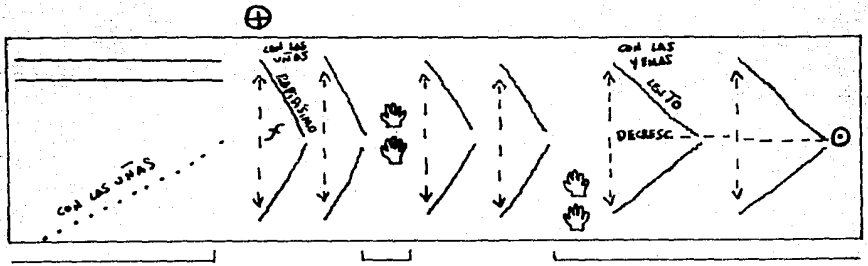
Es necesario que el ejecutante esté consciente de las limitaciones así como de las libertades que le proporciona la escritura de esta pieza. Algo que siempre debe respetar es la duración de los fragmentos. La utilización del espacio gráfico, junto con la indicación de la duración en segundos de cada fragmento nos da una idea aproximada de la duración de cada pasaje musical.

Creemos que es importante insistir: el estudio de esta pieza en un piano vertical no resuelve los problemas que se van a presentar al trabajarla en un piano de cola.

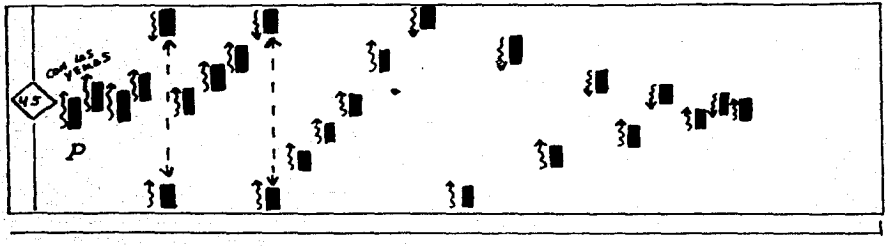

C CUERDAS
32
pp con las uñas
con las yemas
mp
pp con las uñas
con las yemas
T TECLADO
C
30
pp con las uñas
con las uñas
ff
35
mf con las yemas
SEMPRE CRESC
la misma nota
con las uñas
la misma nota
cresc. con las uñas
7
35
p
la misma nota
con la yema

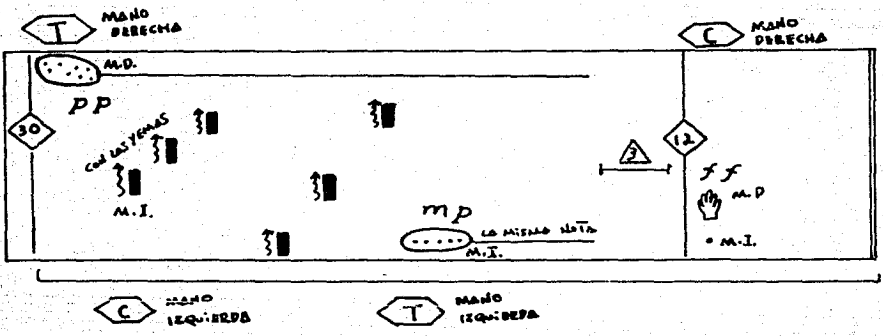






⊕ SI LAS BORRAS DEL ARPA NO PERMITEN REALIZAR EL GLISSANDO CON CONTINUIDAD SE PUEDE FRAGMENTAR, EJECUTÁNDOLO LO MÁS RÁPIDO POSIBLE.


45
con las yemas
p


T
MANO DERECHA
M.D.
pp
30
con las yemas
M.I.
C
MANO DERECHA
12
3
ff
M.D
M.I.
mp
LA MISMA NOTA
M.I.
C
MANO IZQUIERDA
T
MANO IZQUIERDA

GLOSARIO.

Acento.- Es un énfasis de cierto tipo que da prominencia en el tiempo a un punto dado, (a una nota determinada o a un acorde o silencio). Hay tres tipos: Psicológico (mental).- nosotros mismos damos este énfasis dirigiendo más la atención a cierto punto.

Agógico (de la escritura rítmica).- un sonido que es más largo que sus sonidos vecinos tiene un acento.

Dinámico (de recursos extra-rítmicos).- un tono más fuerte, más sonora que sus vecinos.

Agógica.- Se refiere a todo lo relacionado con la expresión lograda por medio de cambios en la velocidad del movimiento: rallentando, accelerando, el calderón, el acento agógico, etc.

Altura.- La altura del sonido es determinada por la frecuencia de las vibraciones del cuerpo que produce el sonido y, en consecuencia, del aire que lo transmite. Las vibraciones que se suceden lentamente producen lo que llamamos "sonidos graves"; las que se suceden rápidamente producen los denominados "sonidos agudos".

Armonía.- Es la combinación de notas simultáneas para producir acordes y enlaces de acordes. El término es usado para referirse a un sistema de principios estructurales que gobiernan dicha combinación.

Armónicos.- Junto con la vibración del sonido fundamental, a lo largo de una cuerda o de una columna de aire, vibran simultáneamente una variedad de fracciones de la misma cuerda o columna. Como los armónicos no son tan intensos como el sonido fundamental, nuestro oído escucha entonces un sonido compuesto.

Compás.- La mayor parte de la música de los últimos cuatro o cinco siglos

obedece a un sistema regular de tiempos, en grupos de dos, tres, cuatro tiempos, etc., con un acento fuerte sobre el primero de cada grupo. La porción de tiempo correspondiente a un grupo, es decir, la que media entre un acento fuerte y el siguiente, se llama compás.

Dinámica.- Aquel aspecto de la expresión en la ejecución musical, que se refiere a los varios grados de la intensidad del sonido.

Forma.- Es el elemento constructivo u organizativo de la música. Según Schoenberg "sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin puntuación, o tan inconexo como una conversación que salta propositivamente de un tema a otro" (Fundamental of Musical Composition).

Pero por otro lado, existe un rechazo de los compositores modernos a estar ligados a criterios estéticos o analíticos del pasado, lo que ha asegurado una significante expansión en el material y en el método de composición. Como la forma en la música seguirá evolucionando, el criterio por el cual puede ser definida también va a cambiar, por lo que el hacer consideraciones extremadamente generales puede llevarnos a un gran academicismo.

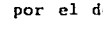
Fraseo.- Se llama fraseo, en la interpretación musical, a la demarcación de las cadencias o puntos de reposo al final de las frases, así como de las semifrases y motivos, no necesariamente por medio de cortes pronunciados, sino por medio de acentos y matices, que destaquen inteligiblemente la estructura de la música.

Intensidad.- Cuando las vibraciones del agente generador de una nota son amplias, se obtiene un sonido intenso; cuando las vibraciones del agente generador de esa misma nota son pequeñas, el sonido resultante es débil. Los agentes generadores de diversos instrumentos son, por ejemplo: las cuerdas (en el piano, el

violín, etc.); las lenguetas accionadas por medio del aire (en el oboe, el clarinete); etc.

Marco musical.- En este trabajo se emplea para referirnos a un conjunto de elementos, que caracterizan la obra. Dichos elementos pueden ser: la melodía, la armonía, el ritmo, el metro, la agógica, la intensidad, el timbre, la textura y la forma.

Dependiendo de las intenciones del compositor, algunos elementos tendrán mayor importancia que otros. Y son estos los que definen el marco musical de cada pieza.

En la primera pieza el marco musical está determinado fundamentalmente por el manejo de la melodía (que se repite varias veces), por el del ritmo () y por el de la textura (línea melódica contra clusters).

En la pieza número 14, el marco musical se define por el manejo de la melodía (tema variado), el de la armonía (con enlaces que tienen como nota de reposo un "fa" y con acordes caracterizados por intervalos de segunda y séptima mayores y menores) y el de la forma (tema y variaciones).

Melodía.- Es la sucesión en un tiempo musical, y de acuerdo a convenciones culturales dadas, de sonidos con altura determinada.

Metro.- Cuando dos o más grupos de pulsos con acentos colocados simétricamente o similarmente, se siguen el uno al otro, se establece un metro. El metro se indica mediante dos números, uno arriba del otro; el número superior indica el número de pulsos que existe dentro de cada grupo métrico, y el inferior, indica el valor de la nota que representa al pulso. (Ver definición de ritmo).

Pulso.- Del inglés "pulse". Término que, en ocaciones, se emplea como sinónimo de tiempo de compás simple y en otras, equivale a cada subdivisión de compás compuesto.

Ritmo.- En su sentido más completo, encierra todo el conjunto de lo que

puede llamarse el aspecto temporal de la música (distinto al aspecto altura); es decir, abarca los tiempos, los acentos, los compases, la agrupación de las notas en tiempos, de tiempos en compases, de compases en frases y así sucesivamente.

Riemann en sus "Elementos de Estética Musical", ha propuesto designar como "cualidad rítmica" la que procede de las diferentes duraciones del sonido (breves y largos), y "cualidad métrica" la que proviene de las diferencias de acentuación (débil y fuerte).

Tempo.- Significa generalmente velocidad.

Textura.- En la música occidental, tres tipos básicos de textura han sido importantes históricamente:

textura monofónica.- una línea melódica sin acompañamiento (línea aislada),

textura homofónica.- una línea melódica predominante con acompañamiento (línea contra acordes o contra bloques),

textura polifónica.- dos o más líneas melódicas importantes que se escuchan simultáneamente (línea contra línea).

Timbre.- Es la cualidad del sonido mediante la cual podemos diferenciar un instrumento de otro. Está esencialmente determinado por el tipo de agente generador del sonido (cuerdas, lengüetas. membranas, etc.) y por el predominio de unos armónicos sobre otros.

BIBLIOGRAFIA.

BOATWRIGHT, Howard, Introduction to the theory of music, W.W. Norton and company. Inc, New York 1956.

DUCKWORTH, William, Brown Edward, Theoretical foundations of music, Wadsworth publishing company. Inc, Belmont, California 1978.

IBARRA, Federico, Apuntes del curso "Notación contemporánea en la música para piano", México 1985.

KARKOSCHKA, Erhard, Das Schriftbild der Neuen Music, Celle, Germany: Hermann Moeck, 1966.

READ, Gardner, Music notation. A manual of modern practice, Allyn and Bacon. Boston 1969.

SHOLES, Percy A., "Acústica" en: Diccionario Oxford de la Música, Edhasa/ Hermes/ Sudamericana, Argentina 1984.

TICHAVSKY, Radko, Apuntes del curso "Notación musical contemporánea", México 1985.